ИСКУССТВО КИНО 11

№11 **НОЯБРЬ 2016** www.kinoart.ru

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО_**5, 16, 22, 32**

КРУПНЫЙ ПЛАН: «ДУЭЛЯНТ» АЛЕКСЕЯ МИЗГИРЕВА_**47, 50**

«ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ»_**57, 60, 64, 70**

Вернер Херцог.
Мастер-класс
в Санкт-Петербурге_97

Главная тема номера – прощание с Годом российского кино. Отличался ли он чем-то от предыдущих лет? Предложил ли какие-то новые жизнеспособные механизмы функционирования отечественной киноиндустрии? Оправдал ли надежды на перемены, которые с ним связывали профессионалы разных кинематографических цехов? Или объявленный президентом особый статус 2016-го стал, как это часто у нас бывает, лишь формальным поводом для торжеств, рапортов и отчетов?

С разных сторон разбирают итоги года – в контексте системных проблем развития кино – наши эксперты: Евгений Гусятинский, отборщик крупнейшего в Европе фестиваля нового кино в Роттердаме; Олег Березин, генеральный директор компании «Невафильм Research»; режиссеры Сергей Соловьев, Владимир Макеранец и Владимир Меньшов, кинокритики Антон Долин, Елена Стишова, Валерий Кичин и Лилия Немченко, социолог культуры Даниил Дондурей.

В «Крупном плане» – «Дуэлянт» Алексея Мизгирева, фильм, во многих отношениях принципиальный для сегодняшнего кинопроцесса. «Репертуар» включает рецензии на лучшие картины «Послания к человеку» и «Уралкинофеста» в Екатеринбурге.

В разделе «Имена» мы публикуем уникальный мастер-класс Вернера Херцога, состоявшийся в Петербурге и представленный Алексеем Медведевым.

В «Чтении» – сценарий «Феминизм» Романа Корнеева.

На обложке: кадр из фильма «Фицкарральдо», режиссер Вернер Херцог

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО

5 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ – ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ – НИНА ЗАРХИ
ЭТО НЕ КРИЗИС

16 АНТОН ДОЛИН
ОПЯТЬ ЁЛКИ

22 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
ЧТО ГОД (КИНО) ПРОШЕДШИЙ НАМ ГОТОВИТ

32 **КИНОПОЛИТИКА: ОТЧЕТНОСТЬ И РЕАЛЬНОСТЬ**
«Круглый стол» «Искусства кино» в Екатеринбурге

КРУПНЫЙ ПЛАН

«ДУЭЛЯНТ» АЛЕКСЕЯ МИЗГИРЕВА

47 НИКИТА КАРЦЕВ
ВОЛЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

50 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
БОНД ИЗ РОССИИ, КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ

РЕПЕРТУАР

57 НИКИТА КАРЦЕВ
ПОГРУЖЕНИЕ
«Глубина два», режиссер Огнен Главонич

60 ДЕНИС КАТАЕВ
ПОЭЗИЯ.DOC
«Огонь», режиссер Надя Захарова

64 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
БЕЗ КАТАРСИСА
«Еще один год», режиссер Чжу Шэнцзэ

70 НАТАЛИЯ МОКРУШИНА
ПУТЕШЕСТВИЕ СКВОЗЬ НЕВОЗМОЖНОЕ
«Эттрик», режиссер Жак Перконт

74 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
СПИРИТИЧЕСКИЙ СЕАНС
«Я – Катя Голубева», режиссер Наталия Ю

81 ЕЛЕНА СТИШОВА
ФОРМАТ: «УРАЛКИНОФЕСТ»

87 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ЛЮБОВЬ И РЕПТИЛИИ: АНТРОПОЛОГИЯ ОДИНОЧЕСТВА
«До любви», режиссер Игорь Ковалев
«Питон и сторож», режиссер Антон Дьяков

92 НИНА ЦЫРКУН
ЛЕВИАФАН И КРИСТИНА
«Война против всех», режиссер Джон Майкл МакДона

ОПЫТ

97 ВЕРНЕР ХЕРЦОГ:
«ВСЕМ, КТО ДЕЛАЕТ КИНО, ПРИДЕТСЯ ПЕРЕТАСКИВАТЬ КОРАБЛЬ ЧЕРЕЗ ГОРУ»
Мастер-класс на фестивале «Послание к человеку»

ИМЕНА

121 АРСЕНИЙ ЗАНИН
ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК: «НЕ ПО ВАШЕЙ ЗЕМЛЕ — БРОЖУ ПО НЕБЕСНОМУ ЛУГУ...»

РАЗБОРЫ

135 ТАТЬЯНА КРУГЛОВА
СТОКГОЛЬМСКИЙ СИНДРОМ В РОССИЙСКОЙ ШКОЛЕ

ЧТЕНИЕ

147 РОМАН КОРНЕЕВ
ФЕМИНИЗМ
Сценарий

174 SUMMARY

ГОД
РОССИЙСКОГО
КИНО
ГОД РОССИЙСКОГО
КИНО
2016

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО

Евгений Гусятинский – Даниил Дондурей – Нина Зархи

ЭТО НЕ КРИЗИС

Даниил Дондурей. В связи с итогами Года российского кино я недавно читал несколько текстов наших ведущих продюсеров, которые, естественно, для отчета должны встретиться с Владимиром Владимировичем. Они говорят о чем угодно, только не о творческих проблемах, интересах кинематографа, вообще не упоминают понятие «искусство». Не фиксируют художественные достижения или поражения нашего кино. Речь идет в основном о вопросах, связанных с деньгами, с коммерческой эффективностью. «Хотим вам доложить, Владимир Владимирович: мы успешно противостоим Голливуду, в состоянии конкурировать с ним». Всё.

Евгений Гусятинский. Только само американское кино ни с кем уже давно не конкурирует.

Даниил Дондурей. Как отборщик фестиваля в Роттердаме, вы смотрите наверняка все более или менее значимое отечественное кино. Картины режиссеров всех возрастов, статусов, экономических ресурсов. Начну с вопроса о так называемых молодых. Чувствуют ли они особенности момента, так называемый пульс времени, именно 2016 года, а не трехлетней давности? Философские, эстетические, психологические. Даже технологические его приметы? Смотришь какого-нибудь румына Пуйю и видишь, что этот парень пребывает в нашем времени. Я имею в виду его последний фильм «Сьераневада». Он что-то такое важное видит, что выравнивает его в каннской программе с другими знаменитыми авторами. Ты понимаешь, почему он в этой программе. Пуйю ведь не совсем молодой, был одним из зачинателей румынской «волны» – сняв больше десяти лет назад «Смерть господина Лазареску». Есть, видимо, какое-то влиятельное национальное художественное мышление, связанное с изживанием комплексов по поводу СССР.

При том, что мы с вами знаем, поскольку говорим в конце 2016 года, что в Молдавии выиграл просоветский президент.

Евгений Гусятинский. «Правый поворот» наметился в Восточной Европе еще до брекзита и Трампа. Польша, Венгрия, Словакия. Однако молодое кино современной Восточной и Центральной Европы подсказывает, что не стоит поддаваться искушению и объяснять все политической картинкой, она же во многом, если не полностью, картинка медийная. В России, конечно, зависимость одного от другого более острая, но и у нас она не дает ответа на вопрос, есть ли кино, нет ли его, какое оно, почему такое, а не сякое и т.п.

Даниил Дондурей. В связи со всем этим – каковы ваши впечатления как человека, который много смотрит?

Евгений Гусятинский. Мое ощущение такое: 2016-й – самый скучный и пустой год в российском кино за последние лет десять, наверное. Это уже ситуация не кризиса, который всегда интересный и плодотворный, а отсутствия даже кризиса, потому что кинематограф перестал быть зоной конфликта, утратил напряжение, даже видимость. Отрицательная стабильность. Я принимаю участие в отборе фильмов для «Кинотавра» с 2006 года, кажется. И не могу припомнить другой год, в котором бы, как в этом, не было никакой интриги. Зато, конечно, как и все, помню середину и конец нулевых, когда все – в России, а также в мире – оживились из-за появления первых фильмов Хомерики, Хлебникова, Попогребского, Сигарева, Бакурадзе, Мизгирева.

Нина Зархи. Даже тех, кто по одной-две картине снял, вроде Стемпковского… Или Мамулии.

Евгений Гусятинский. Да, с ними как с неким движением, возникшим в определенное время в определенном месте, были связаны какие-то ожидания. Опять же говорю: не только внутри страны, но и в мире. Ощутимая реабилитация физической реальности тогда произошла. Сейчас она опять впала в кому. Или летаргию. И это не обязательно выглядит как акт давления – даже несмотря на то, что происходит в стране и со страной последние лет пять. Сейчас многие из тех режиссеров заняты «большими проектами», растворились в мейнстриме – разной степени тяжести, но одинаково не имеющем отношения к тому, с чего они начинали. Одновременно следующее за ними поколение не появилось. Опять же именно как общность, живая платформа со схожими – принципиальными – интересами, направлениями взгляда. В последний раз что-то такое забрезжило в фильмах «Комбинат «Надежда» Натальи Мещаниновой и «Еще один год» Оксаны Бычковой. В них была связь с тем, чем занималась «новая волна» нулевых. Была преемственность. Но и они появились три года назад – и сейчас выглядят как кино другой эпохи.

Нина Зархи. Ни смены приоритетов, ни развития подхваченных идей.

Даниил Дондурей. Может быть, потому – это очень важно, – что в России сейчас, в сущности, нет профессиональной киносреды.

Евгений Гусятинский. Да. Горизонтальные связи у нас нарушены или просто разорваны, все отдаляются от всех.

Нина Зархи. А вот бывая в «Театре.doc», я замечаю, что они-то живы… Именно средой.

Евгений Гусятинский. В театре по-другому, это правда. Или мне так кажется со стороны.

Нина Зархи. У них жизнетворная среда, взаимный интерес, обмен идеями, обучение друг друга. Причем не замкнутая на московской сцене. Они знают, что происходит в поселке под Владивостоком, кто и что там пишет, знают каждые пять страниц пьесы кого-то из Харькова или Минска. И про современную жизнь они ставят, спорят… Там все проще, конечно, ведь театр студиен по природе и, главное, не требует таких денег. Я хочу сказать, что люди-то есть. И в кино очень часто драматурги приходят именно оттуда – из кроваво социального, политического театра. Но ты скажи, как мы выглядим в контексте бывшего соцлагеря.

Евгений Гусятинский. Я стараюсь смотреть все, что снимается в рамках полного метра в Восточной Европе. Нельзя сказать, что сейчас там тоже существуют волны или революции. Нет. Но, несмотря на то что внутри Восточной Европы есть масса различий – даже внутри отдельных стран, – все равно можно говорить о каких-то общих для них опорных точках – содержательных, идеологических, художественных. Они проглядывают даже в очень разных картинах. А у нас в этом плане все совершенно непрозрачно и неартикулированно. Ясно, что все разобщены, но не очень понятно, кто на чем стоит – в отдельности.

Нина Зархи. Невнятность авторских намерений…

Евгений Гусятинский. Да, непрозрачность – смыслов, желаний, интенций, личных и имперсональных – достигла тут такого уровня, что вся эта масса утратила какие-либо краски, стала бесцветной. И потому, возможно, российское кино 2016 года выглядит таким плоским, лишенным глубины – даже если мы возьмем успешные образцы фестивального артхауса.

Даниил Дондурей. Вы можете выделить какие-то процессы, характерные черты общей картины? Например, контент, тематизмы, качество, эстетическое мышление, художественное новаторство? Отношение к современности?

Евгений Гусятинский. Вы правильно начали разговор – с румынской «волны», которая, я считаю, оказалась, конечно, не просто румынской – она вышла за пределы страны и повлияла на все восточноевропейское кино нулевых – вплоть до сегодняшнего дня. В чем открытие румын? В кино они первыми осмыслили социалистическое и постсоветское пространство – мир, что важно, упадка, непрекращающегося распада – как эстетическое и универсальное, а (пост)социалистический опыт с его травмами, ужасом, комплексами, разобщенностью и т.д. как опыт художественный. В Румынии и до Пуйю с Порумбою снимали фильмы про современность, но в них не было этой сверхдистанции, остраняющей реальность и одновременно погружающей на самую ее глубину. Они выработали некий алгоритм. Потом почти весь бывший

соцблок потянулся за ними, что естественно из-за схожести реалий, фактур, исторического опыта. Все успешные фестивальные фильмы, которые и сегодня снимаются в Польше, Болгарии, даже в Грузии или Эстонии, так или иначе сделаны с оглядкой на румынский опыт, пускай и бессознательно. У нас тоже что-то такое появилось в середине и конце нулевых – у Хомерики, Бакурадзе, в «Бубне-барабане» Мизгирева, у Германики и Хлебникова. Я уж не говорю про «Счастье мое» Лозницы, но он всегда стоял отдельно. Даже платонист Звягинцев, который начинал с очень стерильных фильмов, тоже быстро спустился на постсоциалистическую землю и довольно активно стал осваивать ее в «Елене», а потом отчасти и в «Левиафане» – стилистически уж точно. В тот начальный момент мы были со всеми, являлись частью этого общего восточноевропейского движения, связанного с переосмысле-

«Ученик», режиссер Кирилл Серебренников

«Зоология», режиссер Иван И. Твердовский

нием советского опыта, с осмыслением настоящего как длящегося прошлого, с пониманием разрыва времен как связи времен, с изживанием советской травмы, дистанцированием от нее. Мы вроде как тоже двинулись в эту сторону. Но потом…

Нина Зархи. Не знаю, как ты к этому относишься, но, мне кажется, румыны сделали еще одну важную вещь. Они внесли в пространство арта то, что, как правило, артхаусом не воспринималось… Это не просто эстетика сегодняшней реальности в самых что ни на есть остросоциальных, конкретных повседневных социальных моментах. Суть в том, что они сделали это на территории актуального современного искусства. Абсолютно антиизысканное, по привычным меркам, с точки зрения прежнего взгляда, это их осмысление социальности выпадало из артхаусного языка. Но именно оно стало абсолютно категорическим изыском.

Евгений Гусятинский. Та же «Сьераневада» Пуйю – почти что тотальная инсталляция из обломков, примет, знаков времени, частного и эпического, и так сделано, что каждая мелкая деталь – от орнамента обоев до советской меховой шапки на пенсионерке, поклоннице

Чаушеску, – находится в фокусе твоего внимания и обладает эффектом присутствия. С другой стороны, этот «постсоциалистический дискурс» за более чем десять лет тоже себя немного исчерпал. Я вижу, что сейчас он часто оборачивается всего лишь дизайном, но на фестивалях это по-прежнему работает. Хотя, думаю, осталось недолго. Хороший пример – польский фильм «Объединенные штаты любви», который был в Берлине. Типичный образец социалистической фактуры как экзотики. То есть они этот путь в каком-то смысле уже прошли и ходят теперь по второму кругу, собирая повторный урожай – конечно, уже не такой интересный, как первый. А мы еще и первый круг не прошли – только начали его в нулевые. И быстро зависли.

Даниил Дондурей. Причем это инспирировало не Министерство культуры, а обстановка в стране, «воздух времени».

«Рыба-мечта», режиссер Антон Бильжо

«Коллектор», режиссер Алексей Красовский

Нина Зархи. Я не знаю, видел ли ты новые эстонские фильмы, литовские. Или «Чуму в ауле Каратас» Адильхана Ержанова. Катя Тарханова написала в связи с ним, что люди стали постсоветское осмысливать не с тем акцентом, который уже превратился в клише. В ту самую накатанную колею второго круга. Сегодня они признаются и в своей собственной вине, ответственности за прошлое, они готовы себе самим его не прощать. Почему, в конце концов, мы должны поверять свою идентичность отношением к Большому брату? Сегодня это отношение уже перестало быть тестом на самоидентификацию, на право иметь собственную историю. В индифферентности, игнорировании, отдельности, а не в ненависти и разборках художники ищут опору национального достоинства.

Даниил Дондурей. Но у российского кино такого мотива нет. Оно не осваивает, не переживает советскую и постсоветскую эпоху.

Евгений Гусятинский. Только в отдельных случаях, которые ни к чему не прилипают. Вдруг что-то появляется – как фильм Наталии Кудряшовой «Пионеры-герои», например. А потом быстро исчезает, и опять ничего.

Нина Зархи. Вот «Дурак» Быкова – пример того, как эстетически это прошлое в настоящем не освоено. И социальное пространство,

и сопутствующие комплексы, вообще, русское, советское, ментальные особенности… Привычки, тупики, апатия, энтропия. Не осмыслено, показано только как результат, во внешних событиях и частных деталях.

Даниил Дондурей. А рефлексии нет.

Евгений Гусятинский. Не хватает дистанции, она же, видимо, свобода.

Нина Зархи. …для художественного осмысления времени.

Даниил Дондурей. Художники не знают и не хотят знать страну, в которой мы живем. Не видят, что атмосфера сгущается. Не задумываются о будущем. Но ведь есть какие-то переживания у думающих людей. Все-таки у нас миллионы думающих еще есть.

Нина Зархи. На экране нет сложности. В конце концов, «Смерть господина Лазареску» – картина не про то, что ФСБ прячется в каждой пуговице. Это художественное наблюдение за тем, что такое жизнь человеческая. И как получается, что она перестает быть самым главным.

Даниил Дондурей. Итак, почему в советское время, даже страшное – при Сталине, – душа болела, потребность в актуальном была, а сейчас ее нет?

Нина Зархи. Мы в прошлом году опрашивали авторов короткометражек, которые могут позволить себе все: снимать не для коммерции, не бояться цензуры. Курсовая работа, десять минут, берется телефон и делается кино про то, что бесит, пугает. Говорим им: послушайте, вам безразлично ну вот хотя бы то, что пенсионерке не на что умереть. Или что человек на митинг вышел, а его в кутузку увезли. Они нам в ответ: «Сейчас для нас главное – разобраться в своем внутреннем мире».

Евгений Гусятинский. Это здоровая интенция и сильная традиция в авторском кино. Про короткий метр не могу сказать, но в полном не вижу сейчас таких попыток. Только в документальном кино. Там многое про себя, изнутри себя. Как в «Годе литературы» или в фильме «Вместе». Но документальное кино в России все же существует на правах маргиналии и сейчас полностью отчуждено от игрового, вообще никак не влияет на него. Что ненормально и непродуктивно. Нигде такого нет. Они опять разошлись у нас по разным углам, хотя многие герои «новой волны» нулевых начинали именно с документальных фильмов. Реабилитацию реальности они во многом притащили оттуда.

Даниил Дондурей. Сейчас многие – в частности, Хомерики – говорят: мы хотим снять нечто похожее на советское кино.

Евгений Гусятинский. Да, в игровом сегменте так и происходит. Возрождение большого стиля в виде имитации. Но советское кино – это мощная идеология. Идеология как вера. Нечто священное. А в новых «советских» фильмах она возвращается как профанная, потому что сами создатели в нее не сильно верят – даже если очень хотят. Это, конечно, шизофрения, которая вряд ли может способствовать режиссерскому развитию. Поэтому наши псевдоблокбастеры не работают, проваливаются. Последний русский настоящий большой хит фильм «Горько!» с реанимацией советскости ничего общего не имел.

Даниил Дондурей. Должна быть либо искренняя идентификация, либо искреннее сопротивление советскому миру.

Евгений Гусятинский. Я бы хотел увидеть фильм про Гагарина или, не знаю, Василису Кожину, снятый с настоящим вдохновением и удовольствием, а не так, будто режиссер и сценарист прилежно исполняют чей-то заказ, который инициирован другим заказом, за которым стоит третий, а над всеми ними висит самоцензура. За исключением Ани Меликян и еще двух-трех человек, авторы мейнстрима работают у нас так, словно полностью отчуждены от собственного труда – эмоционально, психологически, идеологически. Словно их фильмы их не касаются. Это профессиональная драма. Другая старая драма – телефикация российского кино. Мы начали разговор с вопроса о киноязыке. Я не беру Звягинцева, Сокурова или Лозницу: они уже существуют отдельно, вне понятия «современное российское кино». А если взять средний уровень, то интерес к киноязыку, его тонкостям, функциям, сложностям практически утрачен. Понимание этих вещей больше не требуется. К вопросу о советском стиле: сегодня можно взять любой средний советский фильм, который идет по телевизору, – из 50-х, 60-х, 70-х, даже 80-х – и удивиться тому, как люди тогда работали с изображением, светом, темпом, не говоря уже об актерах. Говорю это из-за критических, а не ностальгических чувств. Сегодня в России кино как часть массовой культуры девальвировано до уровня телепродукта. А может, еще ниже. Это происходит по обе стороны экрана – в головах производителей и зрителей. Все массово отвыкли от кино, разучились распознавать его коды, понимать его язык – во многом из-за того, во что превратилось телевидение и во что телевидение превратило само кино. Эта девальвация происходит и в Европе, где кино тоже стало зависеть от телевизора – финансово, эстетически, но там она не имеет таких масштабов.

Даниил Дондурей. Но почему нет ни одного экспериментатора? Их вообще нет.

Евгений Гусятинский. Не знаю. Может быть, это связано с проблемами государственного кинообразования, которое давно не реформировалось? А частные параллельные киношколы – слава богу, что они есть – сталкиваются, на мой взгляд, с другой проблемой. Назову ее «пуризм». Это заметно даже в замечательной школе Марины Разбежкиной. Сейчас все движется к новому синтезу – сама реальность в чистом виде уже не существует. Она настолько сейчас сфабрикована, ее природа столь виртуальна и состоит из такого количества разнообразных обманок, что одним лишь неукоснительным документальным взглядом ее больше не взять. Он больше не гарантирует «документальность» и теперь сам проверяет себя на прочность, сочетаясь с игровыми элементами, реконструкцией, инсценировкой, подтасовкой как открытым приемом и самокритикой и т.д.

Нина Зархи. С неожиданным авторским вторжением, с текстом на камеру.

Евгений Гусятинский. Да, и это становится новой нормой. Все немножко отступают от той или иной крайности, догмы, метода – чтобы столкнуть, смешать, взорвать их. Почему одним из самых фестивальных российских фильмов прошлого года стала «Саламанка» Руслана Федотова

и Александры Кулак? Не только потому, что она красиво снята и такое «возвышенное» изображение всем застилает глаза. Еще и потому, что это не документальное кино и не игровое и в этом смысле современное. Фикшн и нонфикшн одновременно или метафикшн. И сделано очень органично. Думаю, успех фильма связан и с тем, что он предложил альтернативу тому «заземленному» документализму, который представлял Россию на фестивалях последние годы. Или недавний фильм «Огонь» Нади Захаровой, ученицы Мамулии и Аристакисяна, – неровное, однако по-настоящему и прежде всего поэтическое кино. Дальше его можно называть как угодно – документальным, экспериментальным, creative documentary. Главное – у автора есть свой мир, который не исчерпывается миром эмпирическим – снятым, задокументированным и т.д. С другой стороны, современные кинотехноло-

«28 панфиловцев», режиссеры Ким Дружинин, Андрей Шальопа

«Ледокол», режиссер Николай Хомерики

гии столь разработаны и чувствительны, что почти любой стиль, или, вернее, любую визуальную ткань, текстуру, сегодня можно сымитировать. Я это называю «правильные штампы». Есть неактуальные штампы, а это правильные, но тоже штампы.

И потом, экспериментальное кино, а также язык кино развиваются сегодня благодаря взаимодействию кино и современного искусства. У нас это не вошло в повседневный обиход. Хотя я бы на месте наших продюсеров, заинтересованных в символическом фестивальном успехе, заглянул бы на разные биеннале, триеннале и посмотрел, что происходит с молодыми «визуальными художниками» (visual artists). Знаете, лучший российский фильм, который я посмотрел в 2016 году, я увидел на «Инновации» в ГЦСИ. Это четырехминутное видео «Волга» молодого художника Аслана Гайсумова. Один статичный кадр с глубинной перспективой и старой «Волгой» на первом плане. Из глубины кадра-пейзажа молча идут друг за другом мужчины, женщины, дети – очень много людей, не сосчитать – и садятся, исчезая, в автомобиль, который должен вместить всех. Когда все они залезут туда, машина тронется с места, оставив после себя клубок дыма. В основе работы личный опыт художника:

во время первой Чеченской войны он и двадцать его родственников покидали Чечню на одной-единственной машине. Тут сразу совмещение всего – и мощный документальный пласт, и поэтический, и символический. Масса тем и мотивов – от войны и миграции до разлома национальной идентичности и идентичности постсоветской. Пластичность, минимализм этой работы и визуальное мышление автора являются и кинематографическими тоже – в самом современном смысле слова.

Даниил Дондурей. Гипотеза: можно сказать, что в советское время люди не были выкачаны из реальности, потому что противостояли советской ментальности?

Евгений Гусятинский. Да. Даже главный король советской комедии Гайдай.

Даниил Дондурей. А сегодня наши творцы просто равнодушные? Неумелые, скучные, нелюбопытные и неталантливые?

«Хороший мальчик», режиссер Оксана Карас

«Огни большой деревни», режиссер Илья Учитель

Евгений Гусятинский. Они, может быть, очень даже талантливые. Но это правда, что социальная среда стала еще конфликтнее и нетерпимее.

Даниил Дондурей. Там не просто конфликты. Это пространство какое-то некреативное. За два последних года я посмотрел на «Кинотавре» пятьдесят картин короткого метра. Несколько было «милых», обещающих. Ничего особенного.

Нина Зархи. Был, предположим, обещающий фильм «Кредит». В прежние годы мы бы понимали, что автор, видимо, будет делать социальное кино. Оно, может, будет гротесковое. Сегодня я уверена, что режиссера подхватят телеканалы, потому что он хорошо монтирует, понимает динамику, легко меняет интонацию, понимает, как работать с актерами-новичками. Всё. Уже сейчас он наверняка снимает на канале ТНТ, в лучшем случае… И потом, сейчас произошла, мне кажется, интересная вещь. То же самое, что и в моде. Лет десять назад носить, условно говоря, пальто или пиджак стиля ГДР или Польши было как-то не комильфо. А сегодня я вижу, что самые модные девочки и мальчики одеваются именно в такое – прикол. Или они носят Микки Маусов, бабочек и стрекоз. Китч, трэш и все остальное сегодня приветствуются.

И, скажем, Местецкий, который вообще-то будет смотреть только сложный арт, делать будет совсем другое – для прикола. Похоже на гламурные пародии на гламур, это мощный тренд сегодня.

Евгений Гусятинский. Еще одна важная вещь: среди героев современного российского кино нет людей. Нет интереса к частному человеку с его отдельностью, со всей его сложностью. К проблеме идентичности, а также телесности, ставшими главными в европейском, американском, латиноамериканском кино. Какая-то нечувствительность в этом вопросе. Даже в документальных работах, вплотную приближающихся к герою, часто все заканчивается описанием фактуры. Нехватка гуманизма – как нехватка кислорода, или что это?

Нина Зархи. Маргинальная фактура часто вытесняет, перекрывает героя, она притягивает внимание своей самодостаточностью.

Евгений Гусятинский. Ее точно недостаточно, чтобы выработать настоящую альтернативу мейнстриму, гламуру. Знаете, какой самый успешный российский фильм года?

Нина Зархи. «Зоология» Твердовского, конечно. Он получает один приз за другим…

Евгений Гусятинский. Да, это самая успешная картина. Почему? Вот вам частный человек – сложный и отдельный. Заброшенный на периферию, которая усиливает его изгойство. С телесной мутацией, которая есть метафора разных других мутаций – почти по Кроненбергу, но и образ его инаковости, а также, конечно, необходимый режиссеру аттракцион. Отовсюду вытесняемый, никому не нужный герой. Хоть кто-то из наших режиссеров в 2016 году посмотрел в эту сторону. Уже отлично. Но этот образ все равно недостаточно органичный. Чересчур сконструированный и очевидный, хотя, конечно, эффектный. Чистый знак-функция. Он пришпилен к условной реальности точно так же, как к самой героине пришпилен хвост.

Нина Зархи. В фильме есть еще трудности выживания – похожие на мытарства господина Лазареску. Хождение по врачам, как хождение по мукам. Поликлиника, очень российская территория, я думаю, тоже была интересна зарубежному зрителю.

Даниил Дондурей. А вот путь у Серебренникова перспективный? С игрой против православной церкви…

Евгений Гусятинский. Не знаю, я вижу в «Ученике» противоречие, не позволяющее проникнуться его «шумом и яростью». С одной стороны, это политический памфлет на злобу дня – включенная на полную громкость медиаполемика между условным Энтео и, не знаю, условным Навальным, спор, который сегодня не может не быть гротеском и не вскрывать стоящие за ними манипуляции политического толка. С другой стороны, режиссер хоть и переносит действие в вычищенный несуществующий город N, но все же наряжает этот политический балаган в одежки комфортного психологического реализма – с некоторым скрипом, конечно. При этом он вряд ли может не знать, что риторика, позиция, сама реальность главного героя – в том виде, в каком он его

изначально задействует, – крайне обманчивы и лукавы. В этом проблема – и подмена – фильма, но и, видимо, залог его успеха тоже.

Даниил Дондурей. Все виды подмен там работают.

Евгений Гусятинский. Ведь всем здесь понятно, что такие «ученики» в сегодняшней России, а также и в других местах, есть чаще всего отлично смоделированные политические фикции, медийные конструкты без какого-либо реального содержания, в котором как раз и хотелось бы разобраться, новые функционеры, готовые впитать любую повестку. Даже слегка выдавать их персонажность за правду жизни, а взгляды, которые они так пламенно декларируют, – за их реальные, истинные, осознанные взгляды, есть, мягко говоря, большая натяжка. Но так, конечно, упрощается задача. То есть для меня фильм недостаточно критичен и самокритичен. Он не разбирается ни в природе экстремизма как личного выбора – совершенно непонятно, почему герой вдруг стал таким, каким стал, – ни в механизмах современной идеологии, маскирующейся под «жизнь как она есть». А так – да, темы там заявлены актуальные.

Нина Зархи. Я бы все-таки хотела, чтобы ты сказал, кого ты видишь на постсоветском пространстве. Ты национальное кино смотришь?

Евгений Гусятинский. Смотрю.

Нина Зархи. Мы вот «Чуму а ауле Каратас», к сожалению, не видели…

Евгений Гусятинский. В Роттердаме была премьера, и Ержанов совершенно неожиданно получил приз. Вы, наверное, знаете, что это совсем безбюджетный фильм, снятый за шесть тысяч долларов в рамках движения «партизанское кино», которое основал режиссер и его товарищи. У них и манифест есть. Так как снимать днем непозволительно дорого, то «Чума…» полностью снята ночью, что осмыслено творчески – как «примитивное наскальное кино». Ночь и тьма становятся важной частью концепта. Фильм абсолютно вписывается в содержательное русло, о котором мы говорили. Он весь про наступление прошлого – советского тоталитарного проекта – на настоящее, про то, как его из настоящего, из самих себя изгнать. Если такое вообще возможно. Это очень ясно там артикулировано – даже удивительно, насколько ясно. Не знаю, может, в Казахстане эта драма намного радикальнее и одновременно прозрачнее, и потому сопротивление может быть уже только незаинтересованным. Может, там из-за этого внутренняя свобода более защищена, а протест освобожден от связей с идеологией успеха. У нас, видимо, пространство намного более запутанное, искривленное, непрозрачное – в нем масса каких-то ручейков, которые неизвестно где, неизвестно как сливаются, и ты можешь плыть по одному, потом оказаться в другом, а затем обратно приплыть. Авторы лавируют. Мне кажется, тип современного успешного российского режиссера – лавирующий.

Нина Зархи. Да, неутешительная картина получилась. Закругляясь, скажу очевидное: для рапорта наверх об удачном завершении Года российского кино она совсем не годится. ◆

Антон Долин

ОПЯТЬ ЁЛКИ

Есть такой анекдот – из редких, переживших СССР и сохранивших актуальность по сей день. Российский актер под Новый год получает предложение сняться у Спилберга, но вынужден отказаться: «У меня елки!» Универсальный юмор для нашей страны, на все времена. И совершенно непереводимый.

Таково и российское кино. Десять с лишним лет поднимаясь с колен, оно пришло к оптимальному рецепту: альманаху «Ёлки», с которым (как и с обращением одного и того же президента) мы встречаем каждый Новый год. На рубеже 2016–2017-го – «Ёлки-5». Дешево и сердито, безвкусно и нарядно, почти как в телевизоре. Те же лица, та же немудрящая романтика, знакомые наизусть скрепы. Публика ходит и нахваливает, бизнес-модель работает бесперебойно. Сегодня альманах «Ёлки», над которым трудится актерский и режиссерский цвет отечественного зрительского кинематографа, являет его своеобразную квинтэссенцию. Не случайно эта история, стоящая могильным крестом над былыми амбициями нашего массового кино, придумана и отчасти снята его основоположником – создателем «Дозоров» Тимуром Бекмамбетовым.

Год «Ёлок-5» был для него особенным. В этом году он закончил и выпустил на мировые экраны многолетний проект, самый нахальный, дорогой и сложный из когда-либо доверенных режиссеру из РФ: новую экранизацию сакральной американской классики – «Бен-Гура». Фильм был встречен разгромными рецензиями и провалился в прокате, закончив на долгий срок (будем надеяться, не навсегда) до тех пор плодотворный роман Бекмамбетова с Голливудом. Пришлось вернуться

к «Ёлкам» – посконным, патриотическим, родным. Между прочим, неутомимый фантазер Бекмамбетов когда-то собирался сделать международную версию альманаха, но так замысла и не осуществил, ссылаясь на слишком уж разные традиции и даже даты новогоднего праздника в разных странах. «Ёлки-5», с одной стороны, обладают планетарным размахом – обрамляющая новелла снималась в космосе с участием настоящих космонавтов. А с другой – космос этот сугубо российский, а в его центре конфеты «Коровка», о которых мечтает такой милый и родной человек в скафандре.

Эта своеобразная версия русского космизма вряд ли расстраивает главного отечественного кинопатриота – министра культуры Владимира Мединского. Он наверняка обрадовался, когда президент объявил 2016-й Годом российского кино, будто надеясь этим, как заклинанием, прогнать сглаз: ведь в 2015-м ни один русский фильм не попал в десятку самых кассовых. Поговаривали о введении квот, пока обошлось. Совпало так (именно совпало: каждый подобный фильм в производстве занимает несколько лет), что в 2016-м на экраны выходили отечественные блокбастеры один за другим. Общие сборы по итогам года оказались повыше, хотя ни один фильм не переплюнул непобедимый «Сталинград». В своей бесконечной битве с иностранным кинематографом Минкульт, конечно, не победил, но хотя бы одержал временную ничью.

«Ёлки-5», режиссеры Тимур Бекмамбетов, Александр Котт, Вадим Перельман, Индар Джендубаев, Андрей Шавкеро

Авторское кино в этих обстоятельствах будто спряталось, ушло на дно. За весь год в прокате возникло лишь два по-настоящему ярких фильма: снятый без господдержки сатирический «Ученик» Кирилла Серебренникова и ерническая «Зоология» Ивана Твердовского. Они же были самыми обсуждаемыми – и осуждаемыми, – в том числе со стороны профессиональной элиты, которая сочла их художественное качество недостаточно высоким (с ней не согласились мировые фестивали, на которых оба фильма имели заметный успех). В любом случае это редчайший год: только два артхаусных хита и с десяток

блокбастеров, как минимум два из которых сняты выходцами с фестивалей – Алексеем Мизгиревым и Николаем Хомерики. Кто они – капитулянты, дезертиры? Или пионеры крестового похода авторского кинематографа в народ? Об этом уже ожесточенно спорят.

Но открыл «год блокбастеров» другой автор – создатель нашумевшей «Легенды № 17» Николай Лебедев. Его «Экипаж» стал вторым в истории российским фильмом по кассовым сборам после «Сталинграда». В этом ловком и цельном образчике «Голливуда по-русски» сошлись ностальгия по советскому культовому прокатному хиту и зрительская жажда аттракциона с харизматичными героями в центре. Безусловно, одним из ключевых факторов успеха стал Данила Козловский в главной роли – строптивого пилота, который нарушает инструкции, но спасает людей (здесь воплощена извечная русская мечта о лидере, который действует не по правилам, но по правде, а в ней, как известно со времен Балабанова, и сила). Козловский – последняя надежда утопающего зрителя в безгеройной эпохе, наставшей после трагически ранней гибели Сергея Бодрова-младшего: ни «лишний человек» Константин Хабенский, ни настолько многоликий, что кажется безликим, Сергей Безруков на эти роли не подошли. За короткий срок с участием того же Козловского выходят и ромком «Статус: свободен», и наглый «Хардкор», и монументальный «Викинг», а на горизонте брезжит «Матильда».

«Ледокол», режиссер Николай Хомерики

«Экипаж», режиссер Николай Лебедев

Однако Козловский – лицо «Экипажа», его фасад; разумеется, перед нами прежде всего фильм Лебедева, кропотливого мастера зрелищного кино, вечно молодого и улыбчивого, обожателя Хичкока и Спилберга. Лебедев, конечно, эскапист, он – за все хорошее, а плохое выносит за скобки, в придуманную страну (там его герои и спасают терпящих бедствие). Недаром именно Лебедев как президент жюри «Кинотавра» отказался награждать главным призом радикальных «Ученика» и «Зоологию», выбрав вместо них компромиссный и симпатичный подростковый фильм «Хороший мальчик» Оксаны Карас. Как и следовало

ожидать, этот приз не перевел картину в статус чемпионов кассовых сборов – публика отреагировала на ее обобщенно-позитивный пафос еще более анемично, чем на резкие высказывания Серебренникова и Твердовского.

Интереснее здесь задуматься не о сознании Лебедева, а о коллективном подсознании, сделавшем в Год славы российского кино центральным жанром фильм-катастрофу. Похоже, ощущение беды в социуме и мире стало слишком всеобъемлющим, чтобы искусство, даже самое утилитарное и массовое, могло его проигнорировать. Не только «Экипаж», но и «Ледокол» Хомерики, а потом «Землетрясение» Андреасяна – фильмы о глобальных авариях. Причем если «Экипаж» лишь опосредованно отсылает к советскому наследию (персонаж Сергея Шакурова, отец главного героя, постоянно говорит о крушении

былого величия и плачевном состоянии страны), то и «Землетрясение», и «Ледокол» говорят об одном периоде – второй половине предперестроечных и перестроечных 1980-х, – таким образом, рассказывая историю крушения и распада СССР. Драма, которую население продолжает переживать, наследство которой – трагические события на Украине и в России.

«Землетрясение», режиссер Сарик Андреасян

Сравнительно скромные коммерческие показатели фильмов Андреасяна и Хомерики объясняются их недостатками, ничем другим. В «Ледоколе» с почти невыносимым усилием деликатный и тонкий режиссер минималистичных авторских картин вгрызается в вечную мерзлоту коммерческих штампов, так и не сумев подчинить их себе, даже с помощью козырного актерского состава. В «Землетрясении» создатель грубых коммерческих комедий привычно небрежными мазками создает фреску народной трагедии, пренебрегая психологическим правдоподобием и стремясь лишь к одному: посильнее надавить на слезные железы человека в зале, окончательно превратив его в собаку Павлова. Отвлекшись от обсуждения талантов Хомерики и Андреасяна, можно констатировать отсутствие самого понятийного

«Викинг», режиссер Андрей Кравчук

аппарата и метафорического ряда, позволяющего вызвать в зрителе одновременно историческую память и эмпатию, убедить его не только отдать деньги за билет, но полюбить и запомнить увиденных на экране персонажей, узнать в них себя. Режиссеры и продюсеры избегают любого «здесь и сейчас»; публика перестает понимать, зачем ходить на фильм, не имеющий к ее жизни вообще никакого отношения.

Во многом противоположный случай – самый новаторский российский блокбастер года (а возможно, и за всю новейшую историю отечественного кино) «Дуэлянт» Алексея Мизгирева. Он, напротив, не стремится льстить и угождать зрителю ни в чем: до такой степени, что вызывает угрюмой вызывающей позой ответное раздражение. Мизгирев отказывается от советского опыта начисто, через его голову обращаясь к XIX веку, и полностью, с нуля, изобретая эпоху заново, чтобы очистить ее от штампов навязших в зубах экранизаций классики. Система ценностей здесь тоже непривычная: вместо тепла и свойскости – ледяной холод одиночества и отчуждения утопающего в грязи Петербурга, «города умышленного»; вместо разговора о «правде» – убийственно жесткий кодекс чести, несоблюдение которого ведет к «корнелевской дилемме» и трагедии. Редкий пример бескомпромиссного блокбастера, «Дуэлянт» не сумел произвести революцию в индустрии: так и остался недопонятым романтическим фильмом-одиночкой, подобно сыгранному Петром Федоровым байроническому проклятому герою.

Пытаясь поймать «Дуэлянта» на анахронизмах и не преуспев (хотя авторы не пытались выдать фильм за исторический – это чистой воды фантазия, временами сюрреалистическая), многие его противники заняли обратную позицию в случае «28 панфиловцев» – картины дебютантов Андрея Шальопы и Кима Дружинина. Режиссеры начинали собирать деньги по краудфаундингу, а потом получили недостающее финансирование от поддержавшего патриотический проект Минкульта. Да, здесь все – миф, и не было никаких двадцати восьми панфиловцев, но посягни на этот миф, и станешь «конченой мразью» (дословная цитата из Мединского). Как раз этому фильму не хватило полета воображения. Будучи основанным на апокрифе, он больше напоминает историческую реконструкцию, сделанную старательными «ролевиками», а не художественное произведение. Сторонников патриотического воспитания это ничуть не смутило: снятый частично на народные деньги блокбастер, по меньшей мере, в прокате не провалился.

Самое надежное прибежище отечественного блокбастера, его последний рубеж обороны – героическое прошлое. Чем дальше, тем безопаснее: если либералы еще могут ставить под вопрос подвиг панфиловцев, а патриоты сомневаться в корректности «чернушной» николаевской России «Дуэлянта» и все испытывают легкую неловкость по поводу воздвигнутого в Орле памятника Ивану Грозному (за всю

предшествующую историю страны такое ни разу не случалось), то св. Владимир – фигура бесспорная. Хотя бы потому, что известно о нем крайне мало и сведения противоречивы. Воплощение сомнительного догмата о христианском фундаменте нашего государства и символ проприации Москвой истории Киевской Руси (которая теперь на русскоязычной страничке «Википедии» стала стыдливо именоваться Древнерусским государством), Владимир получил в 2016-м сразу два памятника – один у Кремля, больше похожий на моложавого Деда Мороза с крестом вместо елки, а второй в кинопрокате. Речь о самом амбициозном из блокбастеров года – «Викинге» Андрея Кравчука. С ним россияне и встречают Новый год. С ним и с бесконечными бекмамбетовскими «Ёлками».

«Притяжение», режиссер Федор Бондарчук

2017-й, к счастью, уже не будет Годом кино. Может быть, отвлекшись от нескончаемого прошлого и отдохнув от привязчивого, как День сурка, вечного Нового года, отечественный кинематограф все-таки осмелится обратиться к настоящему? Посмотреть, что происходит «здесь и сейчас»?..

Первая большая премьера – «Притяжение», в котором Федор Бондарчук рассказал историю приземления НЛО в Чертанове. Только на инопланетян – вся надежда. ◆

Олег Березин

ЧТО ГОД (КИНО) ПРОШЕДШИЙ НАМ ГОТОВИТ

2016-й, объявленный властями Годом российского кино, запомнится мне только несколькими разукрашенными поездами московского метро и напоминаниями «Аэрофлота». Ради каких целей, с каким генеральным побудительным мотивом именно этот период был объявлен Годом российского кино, я, увы, так и не смог понять, даже внимательно изучив специализированный интернет-ресурс. Но первое место в рейтинге самых забавных мероприятий, запланированных на это время, я бы отдал проекту «Кинофикация цирков». К грядущему столетию Октябрьской революции ленинские заветы воплощаются в жизнь.

Тем не менее прошедший год оставляет несколько важных, на мой взгляд, трендов, которые так или иначе будут влиять на ближайшее будущее российской кинематографии.

На рынке кинотеатрального показа уже несколько лет фиксируется стагнация. Если в начале 2000-х годов темпы роста количества кинозалов составляли не менее 10 процентов в год, а в отдельные моменты достигая и 15 процентов, то в последние годы рынок растет не более чем на 3-4 процента[1], причем в 2016 году этот рост в основном был обеспечен кинотеатрами, открытыми по программе субсидирования кинотеатров в малых городах за счет средств федерального бюджета, запущенной еще в 2015 году. Однако следует признать, что подавляющее большинство этих кинотеатров обречено на весьма жалкое существование без создания для них льготных условий проката. Даже в советские годы для них существовала многогранная система поддержки, в рамках которой помимо ссуд на строительство подобных залов устанавливался пониженный налог на кино и существенно снижалась прокатная плата.

1. Здесь и далее статистические данные «Невафильм Research», www.research.nevafilm.ru

В КИНО С 20 ОКТЯБРЯ
ЛЕДОКОЛ
12+

ЛУЭЛЯНТ
НА ТЕМНОЙ СТОРОНЕ ЧЕСТИ
ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ СТАРШЕ 16 ЛЕТ

ЧЕМПИОНЫ
6+

ДЕНЬ ВЫБОРОВ
В КИНО С 18 ФЕВРАЛЯ

ЭКИПАЖ
В КИНО С 21 АПРЕЛЯ

ГОЛОСА БОЛЬШОЙ СТРАНЫ
НОВОГОДНЯЯ КОМЕДИЯ
СТРАНА ЧУДЕС
МЫ ТАКИЕ ОДНИ ВО ВСЕЛЕННОЙ
С 1 ЯНВАРЯ В КИНО

ДАНИЛА КОЗЛОВСКИЙ
ЕЛИЗАВЕТА БОЯРСКАЯ
СТАТУС: СВОБОДЕН
В КИНО С 21 ЯНВАРЯ
16+

МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ
С 1 ЯНВАРЯ 2016
12+

В КИНОТЕАТРАХ С 4 ФЕВРАЛЯ
30 СВИДАНИЙ
ПАРНЕЙ МНОГО НЕ БЫВАЕТ

СУПЕР БОБРОВЫ
СТС
ВМЕСТЕ МЫ СИЛА
С 17 МАРТА В КИНО
12+

ПОСЛЕ ТЕБЯ

28 ПАНФИЛОВЦЕВ
В КИНО С 24 НОЯБРЯ

ПЯТНИЦА
RSB-PRODUCTION.RU
VK.COM/FILM_FRIDAY

КОНТРИБУЦИЯ

В КИНО С 20 ОКТЯБРЯ
КОНСТАНТИН ХАБЕНСКИЙ
КОЛЛЕКТОР

ВЛАДИМИР МИШУКОВ
МАКСИМ ВИТОРГАН

Для современных кинотеатров, открываемых за счет субсидий федерального бюджета, таких программ поддержки нет. Мои неоднократные предложения по снижению прокатной платы в два раза – с 50 до 25 процентов – за прокат, по крайней мере, тех фильмов, производство которых полностью либо частично финансируется за счет средств федерального бюджета, так и не нашло отклика у принимающих решения чиновников киноотрасли. Для таких кинотеатров предлагалось установить фиксированный уровень «минимальной гарантии», взимаемой прокатными организациями в качестве гарантированной суммы кассовых сборов с малых кинотеатров. К сожалению, политической и экономической воли для того, чтобы принять программу поддержки проката в кинотеатрах малых городов, ни Фонду кино, ни Министерству культуры не хватило. Показательно, что три четверти средств, выделенных из государственного бюджета, ушли за рубеж – иностранным производителям оборудования, так как за последние десятилетия отечественная кинопромышленность была разрушена окончательно. Сегодня за небольшим исключением (кресла, программное обеспечение билетных систем и систем управления кинопоказом) все кинооборудование – не только для кинотеатров, но и для киностудий – импортируется из-за рубежа.

Есть все основания утверждать, что сама система государственной поддержки производства фильмов в нашей стране стала в последние годы токсичной для отрасли. Финансирование лишь конечного результата – производства фильмов – практически парализовало ее совершенствование в целом. Нет настоящего развития ни науки, ни образования, ни профильных СМИ, ни системных институтов отрасли – качественной, нерекламной кинокритики, многопрофильной аналитики, социологических исследований и т.д. Современная модель поддержки кинопроизводства не стимулирует развития национальной инфраструктуры – многие услуги продюсерами фильмов, финансируемых за счет федерального бюджета, приобретаются не в России, а за рубежом.

Отдельной темой дискуссии, которую решительно избегает Министерство культуры, остается прокатное удостоверение. В уходящем году вновь, как в советские времена, институт прокатных удостоверений из инструмента подтверждения прав правообладателя превратился в механизм, регулирующий кинотеатральный прокат. Нововведения, дающие теперь право чиновникам не только разрешать (или не разрешать) выход фильма на экраны кинотеатров, но и устанавливать те или иные возрастные ограничения, дополнились их правом определять конкретные даты выхода картин в прокат. Одновременно с до сих пор не формализованными, противоречащими современному уровню технологий требованиями к материалам, обязательным для сдачи на хранение в Госфильмофонд, прокатное удостоверение становится настоящим фильтром, в сущности функциональным элементом цензуры в области кинотеатрального проката.

При этом в Российской Федерации существует более современный институт контроля за соответствием законодательству характеристик публичной демонстрации фильмов на телевидении и в онлайн-сервисах – Роскомнадзор. В настоящее время нет никаких логических препятствий для того, чтобы контроль за соблюдением законодательства при демонстрации фильмов в кинотеатрах был возложен именно на Роскомнадзор, а институт прокатных удостоверений был отменен как архаичный.

Серьезной проблемой остаются и критерии оценки развития российской кинематографии. Фактически единственным таким критерием до сих пор является доля посещений российских фильмов в кинотеатральном прокате. Несмотря на то что этот показатель является лишь малой частью реальной оценки уровня развития отрасли, федеральные и региональные чиновники с упорством продолжают его использовать. При этом очевидно, что развитие аудиовизуальной сферы не может в настоящее время оцениваться таким образом – конвергенция сфер кинопроката, телевизионного вещания и онлайн-сервисов требует более сложных инструментов анализа. Интегральная оценка развития не только кинематографии как отрасли, но и всей медиасферы должна учитывать наряду с кассовыми сборами и показателями посещаемости кинотеатров еще и количество зрителей других коммуникационных каналов – на телевидении и в Интернете. А также результаты экспорта фильмов, в том числе произведенных за счет государственного бюджета, итоги участия российских фильмов в фестивалях, результаты развития всех институтов аудиовизуальной сферы – от науки и образования до инфраструктуры производства, дистрибуции и демонстрации иных аудиовизуальных произведений.

Тема образования и науки становится все более важной для трансформации индустрии в целом. Разворачивающаяся четвертая технологическая революция задает принципиально новую планку развития. Какой будет киноиндустрия всего через десять лет – в 2026 году? Какие технологии получат стимулирующие импульсы, какие компетенции необходимо уже сегодня иметь специалистам отрасли, какие профессии и какие требования к этим профессиям возникнут в ближайшие десять лет? Эти темы как в самой киноиндустрии, так и в аудиовизуальной отрасли в целом не обсуждаются. Профессиональное сообщество не задает вектор движения, тем самым обрекая отечественную киноиндустрию на вторичность и догоняющее развитие. Решение включить Научно-исследовательский кинофотоинститут в состав Студии имени Горького тому подтверждение. Ни о каком развитии наук в киноотрасли – ни технических, ни киноведческих, ни каких-либо иных – сегодня речь не идет. А ведь понимание современных тенденций непрерывно развивающихся технологий, не только в собственно техническом смысле, но и в сфере организационных технологий, логистических, продуктовых и т.д., – важнейший ключ к решениям, которые ежедневно принимаются.

Вместо того чтобы пытаться возродить знаменитые советские киностудии в концепции «большого кинопроизводственного комплекса», необходимо создавать киностудии нового поколения. Сегодня уже нет пленочных технологий и лабораторий по ее обработке, нет необходимости осуществлять весь цикл производства фильма в одном месте. Современные сервисы коммуникаций – высокоскоростной широкополосный Интернет, облачные сервисы и услуги – позволяют создавать фильм в разных частях света фактически в режиме реального времени на основе принципов систем разделения труда, как это делается в передовых отраслях производства. Киностудии, возрождение которых так сильно заботит власть, должны стать не монстрами из прошлого века, а новыми технопарками, предоставляющими общую инфраструктуру многочисленным частным сервисным компаниям и продюсерам. Киностудии должны превратиться в инновационные кластеры, такие как Силиконовая долина или Голливуд. Такой взгляд на развитие требует отказа от привычных моделей, смелости и системности в принятии решений.

К сожалению, Год российского кино не стал переломным на этом пути.

Сегодня уже невозможно рассматривать кинематографию как обособленную отрасль народного хозяйства, подчиняющуюся решениям профильного Министерства культуры. Речь должна идти о развитии целой сферы производства, доставки, хранения и демонстрации аудиовизуального контента. Нельзя уже говорить о той или иной ведомственной принадлежности – Министерству культуры, Министерству связи и массовых коммуникаций или другим государственным структурам. И в этом контексте было бы наиболее разумно выделение, например, Фонда кино в особую организацию, подчиняющуюся непосредственно правительству РФ, отвечающую за реализацию государственной политики в аудиовизуальной сфере в самом широком ее понимании – от киноиндустрии до телевидения и интернет-сервисов. Тенденция конвергенции всех сегментов аудиовизуальной сферы заметна все более отчетливо – общие технологии производства контента, единые стандарты, методы и приемы, общие каналы распространения. Весь контент в настоящее время – цифровой. Нет никаких технологических препятствий не только для демонстрации кинофильмов через иные, чем кинотеатры, каналы коммуникаций, но и наоборот. Яркий пример – получающие все более широкое распространение премьеры телесериалов и прямые телетрансляции спектаклей и концертов в кинотеатрах.

В русле этой тенденции именно 2016 год продемонстрировал развитие сегментации фильмов по типу экрана. Если сравнить результаты первых полугодий 2015 и 2016 годов в кинотеатральном прокате, то отчетливо видно, что рост посещаемости был обусловлен первыми десятью фильмами – лидерами проката года и небольшим ростом кинопоказа фильмов, расположенных во второй половине первой сотни

рейтинга. А вот вся «середина» существенно уменьшилась по сравнению с 2015 годом. Такова общая тенденция последних лет.

Очевидно, что есть три основных фактора, влияющих на просмотр фильма именно в кинотеатре. Во-первых, речь идет о фильмах, снятых специально для просмотра на большом экране. Доминирование общих планов, большое количество мелких деталей, масштабность изображения стимулируют просмотр таких фильмов именно на экране кинотеатра. Во-вторых, фильмы-события. Не те ленты, что «назначены» стать событиями еще до начала проката, а те, которые, может, и не делают значительных сборов, но вызывают зрительский резонанс, – тогда просмотр именно в кинотеатре формирует у человека ощущение причастности к значимому событию. К этой категории можно отнести и премьерные сеансы с участием актеров, прямые трансляции, публичные лекции и мастер-классы с демонстрацией фильмов и т.д. И в-третьих, фильмы, просмотр которых в кинотеатре определяется эксклюзивностью предложения в момент начала проката, – работы, которые зритель стремится увидеть прямо сейчас, но они недоступны через другие каналы коммуникации из-за существующих «окон проката», определяющих даты старта показов на различных платформах. Очевидно, что в ближайшие годы эти «окна» будут только уменьшаться.

Подавляющее большинство фильмов, выходящих сегодня в кинотеатральный прокат, теряет аудиторию, так как воспринимаются многими лишь как «товар, который предназначен для потребления». Восприятие фильма так товара ведет к разрушению логики коллективного просмотра (за исключением, как и в любых других массовых товарных отношениях, темы «моды»). Рассуждения о незыблемости модели кинотеатра как места коллективного просмотра фильмов вводят в заблуждение как создателей фильмов, так и исследователей проблемы.

Анализ циклического развития отрасли кинотеатрального показа, начатый мной в опубликованной в 2012 году монографии[2], приводит к выявлению весьма интересных закономерностей сути коллективного и индивидуального просмотра в кинотеатре. Том Ганнинг в начале 1980-х годов опубликовал статью[3], посвященную анализу так называемых фильмов-аттракционов. Ганнинг убедительно показал, что в период до начала 1910-х годов доминировала модель производства и демонстрации картины, которая на самом деле провоцировала именно индивидуальное восприятие того, что показывают на экране, – вне зависимости от того, в каких условиях проходил показ фильма. Ранние ленты, основанные на непосредственном воздействии на конкретного зрителя, фактически не являлись по своей сути фильмами коллективного сопереживания, сопричастности и рефлексии. И только появление в середине 1910-х годов тенденции к возникновению и развитию фильма как нарратива, истории, основой которой часто становились литературные произведения, повернуло тенденцию в новое русло. Фильмы стали вызывать коллективную сопричастность и сопереживание зрителей в кинозале.

2. Березин О.С. Большие циклы и конъюнктура рынка кинотеатрального показа. СПб.: Реноме, 2014.

3. Gunning Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/historiography/Gunning.pdf

Начало этого изменения совпадает с первым индустриальным циклом развития рынка кинотеатрального проката, продлившегося в США до начала 1970-х годов, а в СССР до середины 1990-х. Именно в этой парадигме – фильма-нарратива – и созданы те ленты, по которым сегодня ностальгирует значительная часть киносообщества. Что же произошло с наступлением следующего, ныне действующего цикла кинотеатрального показа? Фильм вновь претерпел трансформацию: от нарратива маятник качнулся в обратную сторону – к аттракционам, точнее, к спецэффектам.

Эпоха мультиплексов – многозальных кинотеатров, расположенных, как правило, в торговых центрах и моллах, где есть большой и широкий экран, в том числе и экраны IMAX, многоканальный звук, технологии компьютерной обработки изображения – все это вместе привело к формированию новой парадигмы восприятия картины в кинотеатре не только как технологически высококачественного зрелища, но и как товара. Фильм теперь перестал быть произведением аудиовизуального искусства и практически полностью перешел в сферу товарных отношений. В кинопроизводстве началась эра нормирования и стандартизации: появились унифицированные жанры, форматы, продолжительность, цена билета. Унифицированные скидки и промоакции, рекламные кампании, глобальный маркетинг и, конечно, премьера как информационный повод. К этому следует добавить потоковую по своему планированию сетку сеансов фильмов в мультиплексах, продвижение «сопутствующих товаров» – от попкорна до игрушек, книжек и сувениров, одновременный старт кинопоказа по стране, широкий вертикальный прокат и общедоступность, а также «короткий прокат» и соответственно небольшой срок «полезного использования», возникновение понятия «потребление фильма» и т.д. Все это – товарные категории.

Парадокс заключается в том, что само по себе потребление товара – это индивидуальное свойство потребителя. Повторюсь: за исключением массового потребления «модного товара» – будь это iPhone или фильм. Важно еще раз подчеркнуть, что речь не идет о всех картинах, выходящих на экраны кинотеатров, но исключительно о доминирующей установке в определенный временной период истории кинотеатрального показа.

2016 год как раз продемонстрировал тот факт, что зритель в конечном счете уже устал от кино-товара. Он снова поворачивается в сторону фильма-истории, рассказа, нарратива – «Выживший», «Омерзительная восьмерка», «Коллектор» тому подтверждение. В то же время ни «Дуэлянт», ни «Ледокол» не дали российской публике историю, которую она готова отрефлексировать. В этом ключе нельзя говорить, например, о фильме «Экипаж», который как раз является ярким примером фильма-товара, поданного аудитории через массированную рекламную кампанию как «модный» продукт, который должен быть посмотрен каждым.

Сейчас много говорят об усталости зрителя – все уже им видено, и в кинотеатре обычный зритель ничего нового не ждет. Индустрия кинотеатрального показа – это «уставшая индустрия». Очевидно, что фильмы для кинотеатров сегодня во многом такие же, как и тридцать лет назад. Особенно на фоне развития технологий и форматов аудиовизуального контента в других каналах коммуникации (телевизионные сериалы, реалити-шоу, спортивные трансляции, информационно насыщенные кадры новостных программ), на фоне кардинального изменения домашнего экрана появились новые сервисы типа Amazon Video, Netflix, Амедиатека и т.д. В ноябре 2016 года Google объявил о проведении своей Недели российского кино, предоставив свободный онлайн-доступ к более чем двумстам российских фильмов. Традиционными уже стали и регулярные онлайн-сеансы российских фильмов на портале редакции «Новой газеты».

Безусловно, кинотеатральный прокат пережил важную технологическую революцию – переход на цифровые технологии производства, распространения и демонстрации кинофильмов, но эта революция пока не повлекла за собой изменения второй важной составляющей – формата контента.

Мы видим, какие трансформации переживает и персональный экран смартфона или планшета – мобильный Интернет открыл такие сервисы, как YouTube с контентом, определенно предназначенным именно для персонального потребления на экране мобильного устройства. Сегодня мы уже наблюдаем результаты поиска новых форм контента для персональных экранов – например, сериалы для смартфонов[4], – и контента, основанного на технологиях «дополненной реальности»: игра PocemonGo лишь первая ласточка в этом развитии. Очевидно, что применение технологий виртуальной и «дополненной реальности» станет неотъемлемой частью фильма в будущем.

Вполне возможно, и сам фильм, в частности его хронометраж, начнет претерпевать изменения. Когда-то, в ранний период кино, экранное действие было линейным отражением временной действительности. Реальное время демонстрации фильма соответствовало времени, протекающему на экране. Длительность таких произведений зачастую была не более нескольких минут. Затем появился монтаж, ставший не только одним из важнейших средств драматургии, но и позволявший сокращать (а порой и удлинять) время действия по сравнению с экранным временем. Появилось полнометражное, в современном понимании, кино. Теперь мы переживаем бум в производстве короткометражных фильмов. Можно предположить возникновение картин относительно коротких по хронометражу, но наполненных такими смыслами, которые, «распаковываясь» как сжатый заархивированный поток информации, по воздействию станут сравнимы с традиционной для сегодняшнего дня длительностью картин в 1,5–2 часа экранного времени.

Зритель устал от однообразного и предсказуемого предложения фильмов-товаров в кинотеатре и хочет разнообразия. Но интересно

4. См., например, сериал «Аммонит», продюсер О.Лоянич. https://www.facebook.com/ammonite1618/

отметить на первый взгляд парадоксальный факт: рост количества предложений в прокате ведет к снижению посещаемости и соответственно общих кассовых сборов. Еще в 2002 году Мишель Паутс (Michelle Pautz) отмечала негативное влияние роста количества фильмов на их общую посещаемость [5]. В первой половине 2016 года в российский широкий кинопрокат вышло 253 фильма, что на 13 процентов больше, чем в предыдущем году.

Подтверждение усталости зрителя от доминирования на рынке фильмов как товаров можно найти в набирающем популярность альтернативном кинопрокате. Это не только другой контент – показ концертов, опер, спектаклей, легендарных фильмов прошлого в кинотеатрах, – но и показ (коллективный просмотр) не в зрелищных учреждениях, а в кафе, клубах, в так называемых антикинотеатрах, в набирающих стремительную популярность творческих пространствах. Развитие альтернативных мест и форм проката – явная тенденция уходящего года. Именно «иные» показы имеют другую цену билета, порой они бесплатны для зрителя (правообладатель получает роялти за счет, например, спонсоров) и, как правило, имеют нестандартную прокатную стратегию. Они альтернативны по своей сути именно фильмам-товарам. На этом фоне заметной тенденцией 2016 года стало появление у федеральных сетей кинотеатров специализированных брендов[6], ориентированных именно на работу с альтернативным контентом – участники рынка пытаются найти новые ниши для повышения своих доходов.

Даже один и тот же фильм может выступать в восприятии зрителей в разных категориях. Сегодня мы наблюдаем взрывной рост регионального производства фильмов, которое зачастую выступает как альтернатива «федеральному» кинопроизводству. На этом фоне в феврале 2016 года в локальный прокат на 15 киноэкранах Якутии вышел местный фильм «Мой убийца», собравший в «своем» регионе более 5,5 миллиона рублей. Стремясь развить успех, авторы приняли решение выпустить фильм в широкий прокат по России и в результате собрали на 75 экранах лишь 1,2 миллиона рублей. Объяснение простое: когда фильм вышел в Якутии – это стало настоящим событием. Возникла особая мотивация местных зрителей – смотреть свое кино в своем кинотеатре. Как только фильм оказывается в массовом прокате, он становится товаром со всеми правилами и законами, применимыми к товарному выпуску. Зритель чаще всего просто не замечает его «на общей полке». Фактически речь идет о невозможности масштабирования локального успеха (не важно, в географическом плане или в плане нишевой аудитории). Успех на широком рынке состоит в выборе: либо фильм (или иной аудиовизуальный контент) должен стать событием в масштабах всей страны, либо он обречен на «товарные отношения» по законам массовой торговли. Со всеми вытекающими задачами продвижения такого товара – маркетинга, рекламы и т.д.

5. Pautz M. The Decline un Average Weekly Cinema Attendance // Issues in Political Economy. Elon, NC, USA: Elon University, 2002. Vol. 11. P.11.

6. Например: «Каро.Арт» сети «Карофильм» и «Артсфера» сети «Синема Парк».

В какой-то степени существование проката альтернативного или авторского кино рядом с широким прокатом аналогично функционированию фермерской лавки рядом с супермаркетом – продажа одних и тех же продуктов будет иметь разные результаты, так как в фермерскую лавку покупатель приходит целенаправленно за свежими продуктами, а на полках супермаркета подобный товар покупатель, скорее всего, и не заметит. Такие аналогии наводят на мысль о необходимости интенсивного развития альтернативной системы проката фильмов, например через кинозалы университетов и вузов, через сеть синематек, хотя бы в крупных городах. Вот где бы пригодились средства, выделенные Министерством культуры на кинофикацию цирков!

В 2016 году был замечен еще один интересный феномен, связанный с порождаемой многообразием кинопродукции, предлагаемой в кинотеатрах, – обострилась проблема выбора. У кинозрителей возрастает спрос на универсальное с точки зрения жанра кино. Пример тому – «Зверополис», собиравший значительную кассу не только на детских утренних и дневных сеансах, но и на вечерних, ориентированных на взрослую аудиторию. Именно разнообразие зрительских пристрастий требует расширения выпуска таких фильмов, приемлемых для коллективного просмотра.

Наряду с ростом условного разнообразия предложения в театральном прокате с каждым годом растет общее количество доступного для публики аудиовизуального контента через все коммуникационные каналы, что ведет к новой тенденции: зритель перестает ждать выхода на экраны конкретного фильма. Человеку сегодня всегда есть что посмотреть. Возникает проблема «нереализуемого отложенного спроса», которая на фоне сокращающегося срока проката фильмов в кинотеатрах ведет к потере аудитории и снижению посещаемости кинотеатров в целом.

В заключение нельзя не отметить и существенное влияние демографии на результаты кинотеатрального проката фильмов. Значительное снижение количества детей, рожденных в самом конце 90-х, привело к тому, что результаты проката картин, ориентированных на подростков, ощутимо ниже ожиданий их создателей. В то же время детские фильмы, и в первую очередь анимация (как российского, так и зарубежного производства), занимает первые строчки рейтингов кассовых сборов – «дети Путина», рожденные в тучные годы (2004–2012), приводимые в кинотеатр молодыми родителями, имеющими опыт активного посещения современных кинотеатров, приносят ощутимые доходы как кинотеатрам, так и создателям фильмов.

Все эти наблюдения требуют более глубокого исследования, постоянных и многоаспектных дискуссий, а также рефлексии киносообщества: важно понять, куда мы движемся и как развиваемся. К сожалению, уходящий Год российского кино не дал ответов на эти вопросы. Да и не мог дать… ◆

КИНОПОЛИТИКА: ОТЧЕТНОСТЬ И РЕАЛЬНОСТЬ

«Круглый стол» «Искусства кино» в Екатеринбурге

Даниил Дондурей. Слово «отчетность» в названии нашей дискуссии – неслучайно. Принципы устройства российской жизни породили беспрецедентный культ отчетности и контроля, поскольку российская культура многомерная, хитрая: она живет во многих плоскостях, ты должен рисовать свой позитивный образ для всех, кто дает тебе деньги, ресурсы, возможности. Отчетность очень важна – отдельно от самой деятельности. Вы, например, заметили, что серьезных обсуждений национальной киноиндустрии нет. Главным результатом политической акции Год российского кино является тот факт, что в самолете «Аэрофлота» вам об этом торжественно объявили. На гигантских электронных табло по дороге с Рублевки в Кремль написано: «Мы живем в Год кино». И еще несколько бесплатных ночных кинопоказов прошло в столичных кинотеатрах. И точка. Финалом этой отчетности – я уж выдам вам секрет – будет встреча с президентом в конце года, на которой расскажут о больших успехах отечественных кинематографистов.

Каждый смотрит на кинопроцесс со своей площадки. Естественно, режиссеры будут говорить о своей работе, о трудностях, профессиональных заботах и так далее. Критики – о качестве кино, продюсеры – о том, что государственных денег маловато, потому что не у зрителей же им брать деньги. Руководители производственных компаний будут благодарить телевидение за то, что оно включается в инвестиционный процесс, а люди, занимающиеся прокатом, расскажут о том, как они пытаются увеличить количество сеансов отечественных фильмов. Киносети будут требовать продолжения строительства новых залов. Владимир Николаевич Досталь когда-то мне говорил, что придет в кинопрокат, когда в стране будет три тысячи залов. В настоящее время их 4200. И никто

особенно в российское кино не спешит. Чемпион Европы в этой сфере – Франция: там 5800 современных залов. Это инвестиции, производственные мощности, сценарное дело, состояние творческих цехов, киносети, зрители, фестивали, критика, образование. Никто не знает, что только в Москве тридцать киношкол. Где их выпускники? Что с ними происходит? Какова политика дистрибьюторских компаний, какие там идут процессы? Что происходит с сетевыми операторами, с взаимодействием кино и телевидения?

Мы сейчас чемпионы мира по изготовлению телесериальной продукции. В 2015 году кинокомпании, занимающиеся производством сериалов, сняли 815 названий – примерно 4700 часов новой продукции, а все кинопроизводство Российской Федерации за прошлый год – 230 часов. Изготовлением сериалов в России занимается 400 кинокомпаний. Теперь о том, что делается в традиционном кинематографе. В 1996 году у нас было снято всего двадцать названий – минимальное количество фильмов за последние двадцать пять лет, а в прошлом году мы произвели 130 картин. Мы вернулись в состав европейских лидеров. Казалось бы, фильмов снимаем много, кинокомпаний несметное количество. Но есть профессиональные болезни, которые находятся, видимо, уже на генном уровне. Например, продюсеры у нас зарабатывают свои личные доходы в процессе производства, а не потребления созданной продукции. Они часто не рассчитывают возместить свои затраты и тем более получить прибыль. Это невозможно по многим причинам. В том числе и потому, что наша продукция не продается за рубеж. А вот сериалы возмещают затраты с первого показа. При этом телеканалы – жесточайшие продюсеры.

Начальники с советским опытом, например Карен Шахназаров, предлагают быстрее вернуться к Госкино, «где было чудесно»: четырнадцать уровней обсуждения сценария до запуска в производство и пять-семь уровней до разрешения на выпуск готового фильма в прокат. Это серьезнейшие решения, которые не учитывают изменения всех контекстов, связанных с функционированием кино. Тот факт среди прочего, что до 1986 года в СССР выпускалось семь-восемь американских фильмов в год, а в прошлом году их было 280 – из примерно пятисот пятнадцати лент, появившихся в нашем прокате. По репертуару мы уступаем теперь только Франции – у них шестьсот новых названий в год, обгоняем большинство стран Европы. У нас превосходный репертуар, по крайней мере, в Москве. Мы выпускаем 70 из примерно 130 российских картин – не все попадают, начиная с 1990 года, на экран. Киносети приезжают на рынки раз в квартал и сами выбирают, что хотят. От 30 до 40 российских картин они вообще не покупают. Какие-то фильмы выходят тиражом 30–40 копий, а блокбастеры 1500–1800. Это рыночные процессы. Как вместить воссоздание Госкино, с одной стороны, а с другой – 280 фильмов США вместо восьми?

С российскими кинозрителями происходят несколько процессов. Во-первых, они перестали различать, за некоторым исключением, фильмы, сериалы, ситкомы, скетчкомы. Ситкомы – там, где записаны

аплодисменты, а скетчкомы – это большие развлекательные долгоиграющие продукты типа «Ворониных», которые идут на таких каналах, как ТНТ, СТС, и прочих. Еще один процесс – люди научились скачивать кино – научились его воровать. Продюсеры и кинотеатры в связи с этим попали в западню. Кинотеатры, конечно, сообразили, что делать. Они начали зарабатывать на еде. Больше 55 процентов их доходов прошлого года – от продажи еды и питья. Теперь это учреждения общественного питания. Итак, деньги вернуть невозможно, доля в кинотеатрах российского кино не увеличивается и даже уменьшается по сравнению с тем недолгим периодом, когда им серьезно занимался Константин Львович Эрнст, когда он нашел Бекмамбетова, предпринял ряд других успешных акций. По данным прошлого года, 17,5 процента всех сборов были доходы российского кино. При этом по названиям оно составило примерно 27 процентов. Что же делать? Приходится заставлять киносети показывать родную продукцию силой (или пряником), для того чтобы хорошо отчитаться.

Сначала говорили о 25 процентах обязательной «российской доли» – теперь уменьшили до двадцати. Новые кинозалы в большинстве частные. У нас в начале нулевых была большущая битва с Министерством культуры – правда, это было еще в период Швыдкого, – связанная с тем, запустить ли Роскино. Тогда я тоже активно в этом участвовал, мы с Голутвой ходили к Волошину, Касьянову, рассказывали им, что современные мультиплексы без американских фильмов мы не построим, это невозможно. Сегодня нет никакой разницы в качестве кинопоказа между Екатеринбургом, Франкфуртом-на-Майне или Марселем. По качеству показа, по репертуару. Это очень серьезные, многомерные процессы. Было понятно, что государство с этим не справится.

Советская власть, несмотря на восемь американских фильмов в год, знала, как нужно с ними поступать. Утром ты ставил, предположим, «Гамлета» Козинцева, а начиная с одиннадцати часов шло «Золото Маккенны», индийские фильмы или «Есения» – абсолютный чемпион всех времен и народов, на нее было продано 110 миллионов билетов. Отчет тогда в кинотеатрах был ежедневный. И все эти отчеты фиксировали показ картины Козинцева. И это было очень важно, потому что премия в кинотеатрах давалась за показ советского кино, а не зарубежного. Мы же умеем хорошо отчитываться и расскажем начальству, что в Год кино произошло увеличение с 17 процентов времени, предоставляемого российским картинам, до 20 процентов. В последние два года появилось мощное движение, связанное с появлением очень перспективного зрителя, который раньше был, потом исчез и сейчас вернулся. Недавно были девятой по киносборам страной в мире, четвертой в Европе – 1 миллиард 300 миллионов долларов в год, а сейчас, в связи с тем, что произошло с долларом, а сборы не растут, собираем в итоге чуть более 700 миллионов. Появился мощный, влиятельнейший зритель, который за две недели января и за неделю мая дает 150 миллионов долларов. Это ребенок в возрасте «четыре года плюс», который не только сам смотрит мультики,

«Маша и Медведь», режиссеры Олег Кузовков, Олег Ужинов, Денис Червяцов, Марина Нефёдова, Ольга Баулина, Роман Козич, Илья Трусов, Влад Байрамгулов, Георгий Орлов, Наталья Мальгина, Андрей Беляев

но и родителей заставляет. Вы знаете мирового чемпиона фильм «Маша и Медведь» и многие другие. Выдающиеся достижения в этом сегменте – полнометражные мультфильмы. Стоят они гроши – 4–5 миллионов долларов, но собирают больше двадцати. Даже если 50 процентов остается в кинотеатрах, даже если пару миллионов тратят на их продвижение, анимация возмещает затраты. Рядом с этим у нас есть буквально два-три режиссера, которые могут с этим соревноваться. Напоминаю, только игровым кино у нас занимаются примерно двести пятьдесят режиссеров и восемьсот – сериалами. Это огромные профессиональные цеха. Большая индустрия, сотни компаний, колоссальный рынок.

Качественной кинополитики нет еще потому, что нет анализа. Никто не исследует, почему уменьшается количество зрителей качественного кино. На фильм «Дурак» Юрия Быкова, который два года назад произвел на профессионалов очень хорошее впечатление, – способного, на мой взгляд, режиссера – в Москве, где живет 14 миллионов, было продано три тысячи билетов. Лауреаты Каннского, Венецианского и Берлинского фестивалей снимаются с московских экранов через десять дней из-за того, что нет желающих их смотреть. Давно не встречаются продюсеры с критиками, они им неинтересны – только как пиарщики…

Итак, наверняка не все со мной согласны: если бы был кто-то из Минкульта, он бы сказал, что я вообще какой-то «чернушник», что на самом деле мы все-таки 17–18 процентов держим, строим сейчас 150 залов в небольших городах. Что мы иногда показываем по ТВ российское кино. Правда, только по ночам, в час ночи всего лишь, когда некоторые не спят... А сейчас я прошу высказаться Владимира Меньшова – мы готовим публикацию для «Искусства кино», и я хочу, чтобы были представлены разные точки зрения. Так что можете со мной не соглашаться…

Владимир Меньшов. Развивать предложенную тему я не могу, она действительно требует серьезного обдумывания… Мы неоднократно в компании

«Дурак», режиссер Юрий Быков

с упоминавшимся здесь Шахназаровым обсуждали эти проблемы. Мы считаем, что выделение в отдельную структуру – то ли воссоздание Госкино – Роскино, которое обеспечило бы планомерность в наших действиях по отношению к кинематографу, помогло бы киноиндустрии. Планомерности сейчас нет. Выскакивают эти таинственные питчинги с непонятными людьми. Разыгрывается спектакль. Я сейчас смотрел список картин, претендующих на выдвижение от России на «Оскар». Был предложен список из 75 фильмов. Прочел аннотации к этим фильмам и ахнул. Почему на это надо идти? Даже судя по аннотациям. Почему это надо смотреть? Полагаю, что разговор, в котором пригодятся и ваши, Даниил Борисович, апокалиптические соображения, должен состояться. Если мы хотим остаться кинематографической державой, нужен серьезный подход, как, скажем, к обороне. Вроде мы уже совсем загнулись, а оказывается, что нет, не загнулись, летаем еще.

Даниил Дондурей. Может, вы про само кино скажете? Вот вы посмотрели наше кино – и что? Есть ли у вас хотя бы ощущение того, что сегодня работают талантливые люди, что темы актуальные?

Владимир Меньшов. Кинематограф не в порядке. Но все-таки выскакивают неожиданные ребята. Так же, как нашел очень перспективную нишу Сельянов с этими своими фильмами… Никто вроде не давал такого задания, а вдруг пошло. Выскочил, я считаю, очень озорной режиссер Крыжовников. Три фильма его посмотрел – и все смешно и неожиданно. Но мой список шире – есть люди, на которых можно опираться. Однако мы действительно не имеем обратной связи. Каждого режиссера спрашивают: вы вернули деньги? Он начинает говорить как-то витиевато – вроде вернули. Такая вот сложная механика.

Даниил Дондурей. Еще один вопрос: как вы относитесь к возникшей в конце 2010 года и ныне мощнейшим образом действующей системе безвозвратных денег для отечественных мейджоров? Восемь компаний, наши лидеры, замечательные продюсеры, получают деньги – но их не

возвращают. Это примерно два миллиарда из шести, которые государство тратит на кино.

Мы имеем шесть миллиардов, из которых три сразу переводятся в Фонд кино, два миллиарда из этих трех фонд дает мейджорам и один миллиард – на возвратной основе. При этом, в отличие от Голливуда, мейджоры у нас назначенные.

Владимир Меньшов. Я не знал, что они на таких условиях работают.

Даниил Дондурей. Как? Эта система действует с 2011 года, где вы были? Создана машина, она работает, а крупнейший режиссер, я имею в виду Меньшова, не знает, как она работает. Может быть, Елена Михайловна Стишова прокомментирует ситуацию.

Елена Стишова. Многие из сидящих здесь знают нашу коллегу-американку профессора университета Питтсбурга Нэнси Конди. Когда-то она определила ситуацию, в которой мы живем начиная с перестройки, как «дискурсивную шизофрению». Вот я слушаю сейчас Даниила Борисовича и думаю о том, что эта ситуация так и не изменилась. У нас вроде бы точно определена тема: «Кинополитика: отчетность и реальность». Я всегда была слаба в цифрах, поэтому перейду на свой, эмоциональный, совершенно личный уровень.

Судя по всему, в стране нет осознанной кинополитики, тем не менее имплицитно, сама собой, она складывается из хаоса каких-то малопонятных телодвижений, финансовых потоков и прочих для меня неясных вещей. Но по результату что я вижу? Тот зритель, с которым работало и довольно успешно российское кино на протяжении семидесяти с лишним лет, – он умер. Его нет. В течение 25 лет мы наблюдаем рождение. И формирование антропологически другого зрителя. Иногда бывают какие-то возвраты – абсолютно случайные опять же, спонтанные. Вчера мы все – я и мои коллеги – три часа двадцать минут смотрели цифровую копию фильма Глеба Панфилова «Мать», испытав эффект соборности, который бывает только в двух местах – в храме святом и в кинотеатре. Зрелище, которое потрясает. Это фильм 1989 года. Так случилось, что он вышел в 1989 году и был совершенно никому не нужен, как и все прочие картины. Мы жили в то время, когда жизнь была гораздо интереснее искусства. Теперь кто-то без конца смотрит сериалы, кто-то – исключительно американское кино, В movies или я не знаю что еще. Картина невероятно пестрая и совершенно несистематизированная. Не знаю такого человека, который мог бы сказать сейчас четко, с какими-то графиками, что на самом деле происходит в нашем кино. Вот это и есть кинополитика нашего безумного государства, которое добилось непредвиденных результатов и теперь не знает, что с ними делать. Зритель не хочет смотреть родное российское кино. Это же безумие какое-то, своего рода культурная шизофрения. Процессы, которые происходят глубоко в коллективной психике, конечно, нуждаются в описании, исследовании и дискутировании. Потому что выходят далеко за рамки кино. Эта проблема антропологическая и философская. И здесь она смыкается с тем, о чем мы говорили вчера, – как культура влияет на экономику.

Сергей Соловьев. Обычно я с Володей Меньшовым ни в чем не бываю солидарен, но сегодня, как ни странно, я с ним согласен. К вам, Даниил Борисович, я внимательно прислушиваюсь, читаю ваши статьи и готов разделить ваш интерес и способ анализа. Но кроме того, что я болельщик за киноиндустрию, я еще и просто нормальный зритель. И кино стал заниматься только потому, что был зрителем фильма «Летят журавли». Поэтому меня все меньше и меньше интересуют вопросы развития индустрии, радостные или безрадостные цифры. Меня не покидает ощущение, что все это со дня на день должно накрыться медным тазом. Такой исход я считаю наиболее оптимистичным из наших анализов. Потому что никакому излечению все, что происходит, не поддается. Никаким улучшениям, включая реорганизацию-реконструкцию Госкино, действующая в нашей отрасли система не поддается. Потому что изначально, как вы правильно сказали, не может быть никакого кинематографа без экономики. И наоборот. В его основу положена исключительно рыночная схема. Но это схема ведь не производство галош, где можно удачно сэкономить на подкладке. Фильм нельзя делать исключительно на основе рыночной экономики. Отара Иоселиани никогда в жизни не оплачивало Госкино. Его творчество оплачивал Гайдай. И они оба были довольны своей ролью. Знаю, с каким уважением Гайдай относился к Отару и как хохотали Андрей Тарковский и Отар на «Операции «Ы» и других приключениях Шурика». Я был свидетелем того, как замечательный человек Лео Оскарович Арнштам говорил: «Андрей, тебе нужно будет прийти на худсовет по Гайдаю». А Тарковского на «Мосфильм» никакой палкой было не загнать. Мы вместе на худсовете смотрели «Бриллиантовую руку». Арнштам: «Скажи, Андрей, какое у тебя впечатление?» Там песня со словами: «Весь покрытый зеленью, абсолютно весь…». Андрей сказал Гайдаю: «Лёнь, сколько у тебя куплетов в этой песне?» Гайдай в ужасе: «По-моему, три». – «Послушай добрый совет: отрежь два». Тот обомлел: «Зачем?» Тарковский ему: «Скучновато». Это все говорилось устами художников и оплачивалось сердцами художников. Не может тут править никакая рыночная экономика. Мы получили такое количество галош, что можем обуть в них весь народ. Но никто не будет обуваться в эти галоши. В гробу они их видели. И ваши новые кинотеатры с шикарными залами. Потому что уже насмотрелись многомерных фигурок, объелись попкорна. Вот вы рассказали про действительно серьезный экономический факт – про четырехлетних детей, которые мультики смотрят. Вокруг этой индустрии мы нарыли свой резерв, он растет.

Чушь собачья по поводу того, как мы удовлетворим зрителя, пока еще не окончательно нами удовлетворенного. Нет у нас контакта. Не существует его вообще. Ни новых кинотеатров, ни старых, ни галош. Не о чем разговаривать.

Вот вы, Лена, сейчас сказали совершенно замечательные вещи про Глеба Панфилова. Во-первых, я хочу его и Инну поздравить. Потому что я был свидетелем того, как даже не пинали ногами, а просто не замечали ни Глеба, ни Инну, ни «Мать». Откуда эта наглость? Оттого что нами

начало править не желание Тарковского улучшить Гайдая, а какие-то мощные законы той самой рыночной экономики, которая всех нас потянет куда-то. Но куда – совершенно неизвестно. На этом фоне произошла страшная вещь – абсолютное перерождение чиновничества. Раньше были чиновники, которые с утра до вечера терзали Тарковского, говорили: «Ты все-таки должен помнить, на чьи деньги ты снимаешь кино». Но при этом они знали, что у него есть номер телефона «того самого» человека. Он может сейчас набрать этот номер и сказать: «Что вы делаете, а? Чего вы хотите? Чтобы я уехал?» И поэтому эти же самые чиновники готовы были сказать – и говорили: «Да мы не в том смысле, Андрей Арсеньевич. Зачем вы из нас делаете идиотов?» Нынешние же вельможи пока не удушат, не успокоятся. У них железная хватка и полное отсутствие всяких номеров телефонов где-то там наверху. Потому что некуда звонить. Нет нормального чиновничьего чувства страха перед тем, что за все их деяния непременно воздастся. Не сегодня, так завтра или послезавтра. Теперь это чувство исчезло. А это очень страшная, опасная вещь. Возникло так называемое вольное чиновничество. Вся индустриализация в кино как бы без них теперь происходит. Но на самом-то деле это все – итоги работы кинематографического чиновничества. «А давайте мы еще что-нибудь реформируем, еще как-нибудь реформируем». Мы во многих случаях стали производителями фуфла. Приехав в Екатеринбург, я увидел огромную толпу людей у кинотеатра. Сказал себе: «Господи, как нам это удается – морочить голову такому количеству людей?» Ты, Володя, правильно говорил про Жору Крыжовникова. Есть еще замечательная, на мой взгляд, недавняя картина – «Шапито-шоу» Сергея Лобана. Можно сказать, что это такие «искры», которые сверху, как с какой-то электросварки, на тебя летят.

Второе, что очень важно, что нас захлестнуло, – это лакейский дух, который восторжествовал сейчас в нашем кино. Мы никакая не единая индустрия, а некий лакей. Особенно омерзительно, на мой взгляд, наше лакейство перед зрителями. Мы все время о них заботимся. Ну что, скажите на милость, они нам такого особенного сделали? На хорошие фильмы они не ходят. «Шапито-шоу» показывают у нас в три часа ночи. А нам с угрозой говорят: «Видите, не ходят! Молчите, мы вас закроем». И мы согласны: «За зрителем – последнее слово», «Зритель проголосовал ногами и рублем».

Я разговаривал с Гайдаем в коридоре монтажной. Он мне – в зените славы: «Ты бы знал, как мне надоело быть придурком. Как где-нибудь с кого-нибудь штаны упали – так сразу: ха-ха-ха, Гайдай. Так хочется снять что-нибудь настоящее, в духе Антониони». Я так представил себе картину Гайдая в духе Антониони… Это был бы шедевр. Мы за последние двадцать лет ни разу ничего серьезного не говорили о чем-то художественном. Это как бы списанная тема. А на самом деле это мы списанные. С этой нашей индустрией. «Возвратной» или «невозвратной». Есть система грубого зарабатывания денег частными лицами с помощью нашей лакейской покорности. Мы говорим: «Мы еще постараемся, еще

лучше удовлетворим». Это что такое? Как я могу серьезно относиться к такому союзу автор-зритель?

Но кинозалы для чего-то же должны строиться. Не в расчете же на совершенствование нашей лакейской сути. Хочу надеяться, что в этих залах начнет когда-нибудь биться живая жизнь. Было всего четыре зала у Наума Клеймана в Музее кино. Они воспитали несколько поколений молодежи. Приходили ребята во ВГИК поступать – я вижу, что человек что-то соображает, спрашиваю его: ты откуда этого набрался? Отвечает: в Музее кино. Они там сидели на полу и ждали, когда начнется Годар, в зале на сорок человек… А сегодня залы – средство обогащения людей, которые являются их владельцами. Никакого отношения они к нам не имеют. Вот такие у меня представления о нынешнем состоянии киноиндустрии и ее развитии.

Валерий Кичин. Мне кажется, что фестиваль можно закрывать, потому что мы сейчас посмотрели лучший фильм-суждение о фестивале. Спасибо большое, Сергей Александрович. У меня ощущение, что страну охватила апатия, это мы все понимаем. Одни и те же процессы происходят и со зрителями, и с нами. Но я полон оптимизма. Не знаю, достоинство это или недостаток нашего фестиваля – то обстоятельство, что фильмы для публики бесплатные. Это очень резко изменило аудиторию. Я вчера представлял фильм «Бездельники», молодежную картину, до этого был фильм «Как меня зовут», дебютные фильмы с современным мироощущением, а в зале сидят люди старше 60–70 лет. Вынужден был им говорить: дорогие друзья, давайте сейчас вспомним нашу юность. Может, они не могли пойти в кинотеатр по финансовым причинам или потому что привыкли, что там ничего для них нет. И они были в полном ужасе от того, что герои целуются на экране. «Какое падение нравов, гибель культуры».

Этот разрыв я ощущал недавно, когда по телевидению случайно зацепил замечательный фильм 1950-х годов «Улица полна неожиданностей». На экране были лица, пусть и фальшивые, но это были человеческие лица.

Действительно, пришел совершенно другой зритель, абсолютно неисследованный, неизвестный, ему уже давно «четыре года плюс». Скоро будет «два плюс». Люди старше 25 лет в кино просто не ходят, а те, кому меньше, говорят: я дождусь, когда картина появится в Сети и ее можно будет скачать.

У меня ощущение, что наше кино не умирает. Есть много молодых талантливых людей, которые полны оптимизма и энергии. При этом они никем не востребованы. Случай с Оксаной Карас – это вообще потрясающий случай. В Театре музкомедии смотрел спектакль, там была хорошая музыка, почему-то я заинтересовался, кто композитор, стал искать. У него, оказывается, есть один фильм под названием «Репетиции». Я спрашивал всех моих коллег – никто не слышал про эту картину. Картина сделана два года назад, и никто про нее ничего не слышал. Я разыскал Оксану Карас. Она говорит: «У меня эта лента под кроватью». Никто не захотел ее посмотреть – ни из моих коллег, ни из

«Как меня зовут», режиссер Нигина Сайфуллаева

проката, с телевидения. Никому она не была нужна. Действительно, просто стечение обстоятельств – вытаскиваем картину на фестиваль, потом ее выкладывают в Интернете. Картину берет и показывает канал ОТР, Оксана Карас делает «Хорошего мальчика» и получает главный приз «Кинотавра». Это я к тому, сколько там где-то под кроватями лежит. Апатия, которая охватила всех, касается и нас с вами. Не представляю, как вытаскивать дохлого осла за уши и реанимировать его.

По-моему, каждый из нас должен делать то, что он может, чтобы как-то этому делу дать ход. Интерес к фестивалю в какой-то мере показывает, что наше кино востребовано. Было бы полезно узнать, как обстояло бы дело с заполняемостью залов, если бы пришлось заплатить рублей пятьдесят. А если 500 рублей? Мне почему-то кажется, что тогда люди пошли бы все равно, но это были бы другие люди. И у нас был бы другой отклик от зала. Я понимаю только одно: пока эта апатия будет продолжаться, ничего не появится. Просто надо что-то делать. Все, что сможем.

Сергей Соловьев. Добавлю два слова. То, что сказал Кичин про лица, – это результат так называемого продюсерского кинематографа. Кто-нибудь подумал об этом всерьез? Создавать индустрию за счет того, что у нас исчезнут лица и возникнет бесконечный отряд недумающих физиономий? Нужна ли такая индустрия? Причем мне очень нравится молодое актерское поколение. Но этот колокол звонит по нам и название этого «звона» – «продюсерский кинематограф».

Даниил Дондурей. На «Кинотавре» показывают 25–26 короткометражных фильмов ежегодно из 400 работ, которые присылают в отборочную комиссию. Многие видели, наверное, что там есть и талантливые люди. Но в нашем Министерстве культуры нет отдела, хотя бы одного чиновника, нет ни одного человека в индустрии, который бы, предположим, посылал эту ленту на международный фестиваль. Как так? Четыреста в год – это гигантское количество. Всегда есть пять-шесть талантливых. Министерство культуры практически не имеет отношения

«Репетиции», режиссер Оксана Карас

к короткометражным фильмам, оно их не финансирует. Оно и своими не занимается…

Но завтра придут очень мощные ребята с телевидения и скажут: «Иди сюда, мы дадим два миллиона долларов, и ты снимешь нам дневной сериал». У нас там гигантское производство, 500 компаний. Это что-то невероятное, тысячи часов специальных «кинопродуктов». Сейчас нет структур, людей, желающих вырастить пусть не Гайдая, но какого-то способного человека. В мире 900 фестивалей, в России – 94, это гигантские институции. Ими нужно заниматься – найти 200 долларов, чтобы отослать туда-сюда. Это кто-то должен делать.

Владимир Макеранец. Дело в том, что, на мой взгляд, развал начался в 1990-е годы, когда отменили прокат, когда наши кинематографисты сказали: «Мы тоже так умеем, как в Америке». Не умеем. Тогда появились эти безумные картины. А что сейчас происходит? Помните старый анекдот: в публичном доме затеяли ремонт с намерением поменять обои. Но не обои надо было менять. Родной пример – наша Свердловская киностудия. Директор сказал: будем делать новое кино. Как вы знаете, у нас была одна из лучших документальных студий страны. Сейчас тема другая: мы превращаем киностудию в кластер кино и Интернета. Задаю вопрос: вы что, Фейсбук и Google будете подменять? Зато министерство счастливо: терминология-то какая современная – «кластер»! Мы здесь с большим трудом открыли факультет кино, пока еще были педагоги, те кинематографисты, которые создали славу Свердловской студии. Сейчас этот факультет закрывают. Ректорат говорит: «Берем всех». Почему так получается? Абсолютно прав Сергей Соловьев. Каждый по-своему, но мы все понимаем, что происходит. Нужно не ремонт делать, а абсолютно все поменять в нашем доме. Сколько ни говори «сахар», слаще не будет.

Этот фестиваль – показатель итогов Года кино. Не знаю, для отчетности или нет, но очень многое зависит от того, что происходит на местах. Здесь, в Екатеринбурге, не все так уж плохо. Мы показываем в Доме

кино на вечерних сеансах непростые фильмы, хорошие. Получили на это гранты. Все бесплатно, не продаем билеты. Мы приглашаем сюда мастеров. Наши кинематографисты поедут в Бурятию вести уральские мастер-классы. Почему, к примеру, появились китайцы на этом фестивале? Потому что несколько лет назад мы заключили договор о том, что проводим фестиваль китайских фильмов, а они проводят в Харбине фестиваль уральского кино. Не российского, а именно уральского. Мы провели, а они – нет. В качестве извинения… они подписали соглашение, по которому этот наш фестиваль транслируется по кантонскому цифровому телевидению на весь мир. Может, и стыдно, но все равно это здорово. Стыдно нам – за то, что происходит-то фестиваль здесь, а транслируется далеко отсюда. Но не воспользоваться такой возможностью нельзя.

Начинать обновление надо с образования. Закрывается кинофакультет. Какая бы школа здесь ни была, но педагоги – я большинство знаю – достойные… Как с этим бороться? Есть несколько человек, которые об этом говорят, пытаются что-то сделать. А вот линии, концепции проекта, которая должна двигать процесс и доказывать что-то, – этого нет. Слава богу, что министерство у нас в городе сегодня такое, что в нем есть вменяемые люди. Они хотя бы нас слышат. А в других городах не хотят слышать профессионалов.

Меня часто спрашивают, почему именно у нас в городе многое получается. Да потому что есть желание, активность. Конечно, меньше, чем хотелось бы… И традиции есть. Когда-то здесь была четвертая студия страны. Она производила тринадцать игровых фильмов в год. Не говоря о 40–50 документальных, о журналах… И где все это?

Сергей Соловьев. И фильмы, кстати, пользовались успехом…

Владимир Макеранец. Сегодня на любом телеканале найдешь фильм Свердловской киностудии. Это кино до сих пор идет, и зритель его смотрит.

Наталья Иванова. Действительно, нам, продюсерам, Год кино ничем не помог. Кроме того, что мы в самолетах тоже слышим, что у нас он идет. Я подумала, когда летела: даже если бы они в самолетах раздавали зрителям какие-то бесплатные планшеты, где можно было бы посмотреть российское кино, – вот это было бы каким-то реальным вкладом, участием. Ничего подобного нет. Все как всегда. У нас, продюсеров, прибавилось отчетности. За последний год практически в три раза. И действительно, это очень отвлекает от самого кинопроцесса. Сегодня, в кризис, мы не можем содержать большие штаты, мы их только сокращаем. Зарплаты остались на том же уровне, при том что жизнь по своим затратам поднялась – все это понимают. Когда я прихожу в Министерство культуры и спрашиваю: вы хотя бы с Фондом кино можете договориться об одинаковой форме отчетности? Нельзя же так издеваться над нами. Фонд кино требует одну отчетность, а Минкульт – другую. Там по каждой графе сидят люди, которые за этим внимательно следят. И это порой доходит до тридцати страниц убористого текста – когда, к примеру, идет вопрос о смете. И то, что они не запрашивали год назад, теперь

запрашивают, – в частности, подтверждение всех движений. Они все время ссылаются на то, что у них в офисах круглосуточно сидят сотрудники прокуратуры, проверки бесконечные. Может быть. Этот прессинг присутствует, я не исключаю, что, скорее всего, так и есть.

Второй вопрос касается того, что у нас Министерство культуры и государство в его лице – продюсер неважный. Оно действительно финансирует достаточно много фильмов, но их продвижением не занимается. Это опять же к вопросу об отчетности. Поставили галочку, сделали фильм, а что с ним впоследствии происходит и как, пусть бьется продюсер.

Два слова о фестивальной политике. Я считаю, это порочная практика – показывать фильмы на фестивале бесплатно. Пусть это будет минимальная цена – 30, 50, 70 рублей, иначе у зрителя возникает ощущение халявы, хотя это плохое слово. Фильм превращается таким образом в своего рода соцпакет, который никому, в общем, даже не хочется брать. Возникает неловкая ситуация – кажется, будто только бедные ходят на эти сеансы, самим зрителям это должно быть неприятно. Это неправильно, поверьте.

Картины нашей небольшой компании – «Две женщины», «Одна война», «Тэли и Толи» – за год оказались на 25–30 фестивалях. Но мы, продюсеры, ничего от этого не получаем. Телевизор вообще перестал покупать российскую кинопродукцию. «Аэрофлот», который, если верить словам стюардесс, нами гордится, покупает права на год за тысячу долларов, но крутит фильм, как вы понимаете, столько, сколько хочет. Как выживать-то? Может быть, действительно, сделать предложение нашему Министерству культуры: пересмотреть вопрос фестивальной политики. Может, они будут давать фестивалям хотя бы небольшие деньги на то, чтобы они платили продюсеру, когда берут картину для показа. Получается такой разговор: «Иванова, тебе деньги давало Министерство культуры, ты обязана нам дать свою картину». Я, конечно, обязана. Но я же начинаю делать следующий фильм, мне нужно как-то обернуться.

Лилия Немченко. Я вчера на показе «Тряпичного союза» обратила внимание на публику в моем любимом Доме кино. Кто эти люди, откуда? Почему они не ходят на различные киноклубные спецпоказы? Маркетологи четко знают, что «Сникерс» – это для детей 12 лет. Публика тоже дифференцирована. Когда «Бездельники», по-моему, пять лет назад были на открытии «Кинопробы», поверьте, был полный зал, и люди совершенно замечательно принимали фильм. Когда фильм Нигины Сайфуллаевой «Как меня зовут» показывают – за деньги, кстати, в рамках межвузовского киноклуба, – он тоже идет не в пустом зале. Лет десять уже я слышу разговоры про то, как все ужасно, но пока мы все равно каждый день проживаем. В нашем городе была мощная киноклубная система. И вот теперь говорят: в Екатеринбурге замечательный зритель. Понятно, что он – специально выращенный. В Италии существует конфедерация киноклубов, когда-то и в нашем отечестве тоже были подобные федерации. Киноклубы, спецпоказы – единственный способ эффективной просветительской работы, которая может кино доносить до зрителя. Я посмотрела

фильм «Репетиции» на «Дубль два». После этого мы связались с Оксаной Карас и получили фильм для клубного показа. Я понимаю, что 50 человек в почти двухмиллионном городе – это ни о чем. Но эти пятьдесят расскажут другим и так далее. Если этого не делать, а сидеть и ждать квот, грантов или еще чего-то, то, по-моему, ничего хорошего не будет.

Валерий Кичин. К вопросу об отчетности. Вот возникает большой фестиваль в большом городе. Это из лучшего, что могло быть придумано в Год кино Министерством культуры или Союзом кинематографистов. Но инициатива пришла снизу. В этот раз получилось. С трудом. И ведь никто из киновластей даже не приехал. Вот когда Мединский или кто-то другой сверху дадут поручение российскому кинематографу создать очередную патриотическую акцию – вот это будет уже организовано, сделано и замечено и оказана максимальная помощь.

Владимир Макеранец. Год кино подарил этот фестиваль, что уже хорошо. Кстати, на местном железнодорожном вокзале в билетных кассах висит табличка: «2016 год – Год пассажира». До сих пор ломаю голову: что они делают в другие годы? Так вот от этого фестиваля что останется? Вот эти тысячи людей, которые приходят и наполняют будто бы попкорновые залы. То есть осознание, что публика есть. Есть интерес. Но в кинотеатры в обычное время та же публика не приходит. Почему? Главная причина заключается в том, что кино, которое собирало огромные залы, – это кино больших смыслов. Сейчас смыслы исчезли, скукожились. Потому что исчезла не только кинополитика, не только культурная, но и вообще осмысленная социальная политика.

Я не думаю, что повторение таких фестивалей даст слишком много. А вот если бы на те же деньги в нашем городе организовали небольшой кинотеатр, где работали бы системно со зрителем, то, может, из этого что-то получилось бы.

Даниил Дондурей. Одну мысль выскажу, ею хочу завершить разговор. В системе киноиндустрии очень много элементов. И деньги так же важны, как таланты. И местные министры так же важны, как энтузиасты. Не может быть ситуации, когда разгромленный Музей кино переезжает куда-то на задворки ВДНХ, а до половины первого ночи любой разговор о кино на федеральном телевидении запрещен. Так не должно быть. Здесь, на этом фестивале, есть одно движение, которое мне кажется жизнеспособным, за ним будущее. Это движение волонтерства. Оно самое перспективное, хотя и страшное для государства. Волонтерство здесь, на фестивале, замечательно действует. И в Москве оно появляется, и в разных других местах. Думаю, что в скором времени оно обратит внимание и на киноиндустрию, и это меня вдохновляет. ◆

ДУЭЛЯНТ
29.09.2016
ИСПЫТАЙ В IMAX
16+
NON-STOP PRODUCTION
COLUMBIA PICTURES
a Sony Company
КИНО 2016
www.sonypictures.ru

КРУПНЫЙ ПЛАН

«ДУЭЛЯНТ»

Никита Карцев

ВОЛЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

«Дуэлянт»
Автор сценария, режиссер Алексей Мизгирев
Оператор Максим Осадчий
Композитор Игорь Вдовин
В ролях: Петр Федоров, Владимир Машков, Юлия Хлынина, Франциска Петри, Мартин Вуттке, Сергей Гармаш, Павел Табаков, Юрий Колокольников, Александр Яценко, Юрий Кузнецов и другие
Нон-стоп Продакшн
Россия
2016

1860 год. В кадре вымышленный, но давно знакомый Петербург. Город не просто погружен во тьму, он поделен на черное и белое. Завис между жизнью и смертью, как недостроенный мост над Невой. Там и тут толкаются дворовые, иностранцы, чиновники, ремесленники, деньги и амбиции. Город-призрак. Город-фантом. Его размывает ливень, грозясь смыть совсем. Словно встречаются друг с другом не вода и грязь, а кислота и души.

Этот город мы видим через прицел пистолета героя Петра Федорова. В прошлом дворянин Колычев, а нынче самозванец, профессиональный дуэлянт, бретер, который за деньги выходит стреляться вместо других. Без тени сомнения убивает совершенно посторонних людей, чтобы по трупам добраться до настоящей цели. Графа Беклемишева (Владимир Машков). Человека твердых, но аморальных принципов. Когда-то именно старания-ми Беклемишева над Колычевым занесло плеть избирательное правосудие. Обесчестив его мать, граф спровоцировал Колычева на убийство, а дальше все просто. Лишение титула, проход через строй («чтобы вытерпеть боль, надо кричать «жаба»), ссылка на Алеутские острова и возвращение в Петербург несколько лет спустя под чужим именем – Яковлев – и с жаждой мести.

Костюмы, интерьеры, свет, декорации – визуальный мир «Дуэлянта» куда ближе по духу не к «Шерлоку Холмсу» Гая Ричи, на которого ссылаются авторы фильма, а к «Больнице Никербокер» Стивена Содерберга (оттого и камера Максима Осадчего стремится к ракурсам с нижней точки и длинным косым диагоналям). Не хватает только тревожного эмбиента в саундтреке. Еще одна ассоциация: трилогия про «Темного рыцаря». В Яковлеве и правда есть что-то от нолановского угрюмого борца со злом, раздираемого этим злом изнутри.

Несмотря на бурю эмоций, герой действует хладнокровно. Яковлев не шутит и не улыбается. Не кричит от боли. Не делает сентиментальной паузы перед выстрелом. Зато практично наклоняется на мгновение над трупом, чтобы убедиться, что задание выполнено безукоризненно. Не боится проклятий («вы опоздали, я давно проклят»), крови («она сама боится тебя») и смерти.

Кровь здесь не менее важная тема, чем честь. Главная гордость Беклемишева – его происхождение, то есть его кровь. Он и такие, как он, с рождения наделены особыми правами – например, на лицензированное убийство, детально описанное в дуэльном кодексе. Получить постороннему это право невозможно, хоть ты перелей себе пять литров дворянской крови. А вот потерять честь можно очень легко. Для тех, кому жизнь не менее дорога, чем честь, и придумали лазейку в правилах, позволяющую выставлять вместо себя на дуэль постороннего человека.

«Дуэлянт» в первую очередь и есть такой бретер. Хладнокровный убийца, который мастерски поражает все слабости высшего света.

Еще один блестящий стрелок, Басаргин (Юрий Колокольников), станет жертвой самоуверенности и высокомерия. Немецкий барон, посредник Яковлева в дуэльных делах и сообщник Беклемишева (Мартин Вуттке), поплатится за алчность. Та же судьба ждет однорукого бандита в дворянской шкуре (Сергей Гармаш). Будут собирать по кусочкам в морге череп нежного и беспомощного в своем идеализме князя Тучкова (Павел Табаков). Целое офицерское собрание, которое уже было уличило Яковлева во лжи, трусливо замрет, столкнувшись с его предложением вызвать на дуэль любого, кто усомнится в его чести.

Только один обнаружит в себе смелость и настоящее, не изъеденное гордыней чувство справедливости. Младший брат настоящего офицера Яковлева (Александр Яценко). Он первый распознает в герое Федорова самозванца и первый же встанет на его сторону, узнав его мотивы.

Другие дуэли, а с ними и деньги ему нужны на взятку сенатскому чиновнику (Дмитрий Лысенков) – выправить документы, вернуть дворянский титул, а вместе с ним и право вызвать на дуэль Беклемишева от лица себя-Колычева. В противном случае он так и останется рабом, «псом». Без права и на честь, и на ее защиту.

Возвращение в Петербург оборачивается для Яковлева новым проходом сквозь строй. Сквозь мучительные сомнения в том, тварь он дрожащая или право имеет. Вот что на самом деле тревожит его больше всего. Вот о чем он думает больнее и яростнее, чем о чести и о мести. «Я раб!» – будет извергать он из себя, рыдая на коленях княжны Тучковой (Юлия Хлынина). И та, впервые увидев в нем в этот момент человека, а не монстра, заново вдохнет в него жизнь. Как придаст ему необходимой решимости личный камердинер (Юрий Кузнецов). Этому тщедушному старику, лишенному каких-либо классовых привилегий, досталась еще одна дождливая сцена, в которой слуга напутствует

«Дуэлянт», режиссер Алексей Мизгирев

господина (ну чисто Альфред и Брюс Уэйн). Ключевой момент, в который Яковлев набирается решимости перестать играть по правилам высшего света – с шулером, оправдывающим защитой чести любое бесчестие. Отныне раб тот, кто считает себя рабом. А сделать тебя свободным не поможет ни одна бумажка в канцелярии. Право на свободу ты должен отстоять сам.

Отказавшись от внешних атрибутов и условностей, Яковлев снова вызывает Беклемишева на дуэль. На глазах у изумленного света во главе с великой княгиней (Франциска Петри) – любовницей и покровительницей графа, которой тот совсем не покровительствует и ни капли ее не любит. И Беклемишев – к своей чести – принимает вызов.

Финал оставляет графа истекающим кровью на полу. А Яковлева – спасенным самым голливудским способом (пуля попадает в медальон с портретом матери), в объятиях княжны и в удаляющейся с места дуэли карете.

В категории зрительского блокбастера подобный финт – искусственно пристегнутый хэппи энд. В категориях авторского кино – грубое нарушение канона: человек, убивающий других за пороки, сам избегает смерти за свои грехи.

Но Яковлев не зря ни во что не верит. Ни в бога, ни в приметы, ни в случайности, ни в заговоры, ни – теперь уже – в дуэльный кодекс. Правила и каноны ему больше неважны. Дворянский титул – те же рабские оковы. Высший свет (вся наша жизнь) – театральное представление, маскарад. Им Мизгирев противопоставляет свободу и волю. ◆

Игорь Савельев

БОНД ИЗ РОССИИ, КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ

Итак: перед нами Петербург, странным образом сочетающий в себе гипертрофированную уездную грязь и интерьеры с отчетливым привкусом штабов космических одиссей. По крайней мере, такое ощущение остается от странной мансарды со зловещими атлантами и примечательными потолками. Впрочем, здесь нет противоречия, и грязь вполне может быть готичным аксессуаром хайтекового стиля, если она, по выражению Ильфа и Петрова, сверкает, как антрацит. Говорить о том, что в каменном мешке Петербурга таким объемам грязи физически неоткуда было взяться, излишне: этот настойчивый символ здесь не для того, чтобы всерьез с ним спорить.

Истоки метафоры понятны. В искусстве они сфокусированы в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер», в широком же смысле – растворены в мифах о том, что легендарные колыбели высоких цивилизаций, все эти римы, лондоны и парижи утопали в нечистотах, смердели (правда, Петербург, как более поздняя и строгая бета-версия, был замечен в этом в меньшей степени), и только замалчивание современников, аберрация зрения человека средних веков и Возрождения позволили долго успешно скрывать этот факт. Об аберрации такого рода пишет и Лотман в «Быте и культуре русского дворянства», смакуя каждую строчку ценнейшего документа: японский дипломат подробно описал, как были устроены туалеты в екатерининской России – во дворцах, дворянских и простых домах. Человеку европейской культуры такое не пришло бы в голову, не пришло бы в голову, условно говоря (хотя для «Дуэлянта» это не условно), смотреть под ноги, что делает раздобытое Лотманом свидетельство о подноготной эпохи единственным в своем роде. Запрос на деконструкцию

парадных образов существует давно и в чем-то восходит к хрестоматийным строкам Пушкина («Он мал, как мы, он мерзок, как мы»). Собственно, это всего лишь ответ на канонизацию, забронзовение эпохи, достигшее неимоверных масштабов, где на одном полюсе – невыносимая строгость «Каменного гостя», а на другом – «хруст французской булки».

С грязью, кажется, разобрались.

Итак: перед нами середина XIX века, некий условный золотой век и вся эта «Россия-которую-мы-потеряли». На самом деле в этой условности кроется лукавство, если не сказать, сознательное обрубание культурного кода (у нас уже получается какой-то «Код да Винчи», винегрет из Лотмана и Зюскинда, ну да ладно). Создатели фильма пару раз ненавязчиво подчеркивают, что действие происходит после 1855 года. Именно в этот год умер император Николай. Это важно, потому что такое сердцевидное представление о «классическом XIX веке» связано с ним и его эпохой, потому что после начинается что-то совсем другое: страна разночинцев, прокламаций, паровозов – словом, нечто более стимпанковское (хотя призрак стимпанка витает и над «Дуэлянтом»). Дуэли и весь условно пушкинско-лермонтовский контекст – это определенно не сюда. Между двумя типами эстетики XIX века – железный занавес, и если обращаться непосредственно к фактуре фильма Мизгирева, то легко можно представить, как на самом деле в 60-х выглядело то, что он помещает в 60-е. В «Отцах и детях» есть дуэль. Вспомните, какое это нелепое, абсурдное, пошлое, идиотское действо даже для глуши, как неловко всем за эту архаику – всем, кроме Павла Петровича Кирсанова, который просто не видит, как защитить свой мир, кроме как заржавленным инструментарием времен далекой молодости.

Создателям фильма ничего не стоило не создавать нестыковку заявленных эпох, поместив описанное общество в родную для него первую половину века, снабдив нужными артефактами, а то и ввернув пару сцен с Николаем и каким-нибудь Бенкендорфом (подобно тому, как появляются они, будто рояль в кустах, в «Монахе и бесе» Николая Досталя, еще одной заметной премьере этого года, служа только атрибуции времени и больше ничему). Но, понятно, ощущения безвременья – «нигде» и «никогда» – тогда не возникало бы.

Итак: «зазеркальный» Петербург в «зазеркальном» XIX веке. В городе, ободранную изнанку которого режиссер уже и не знает, как еще показать (в этом смысле интересно разглядывать потолки карет), орудует киллер для высшего света (некоторые называют его бретером). Как и положено герою на стыке мефистофельской и джеймсбондовской традиций, у него несколько имен и биографий: Яковлев, он же Колычев (роль Петра Федорова). Разумеется, он неотразим, неубиваем, немногословен, а взгляд его полон непроговоренной тоски. Эксперименты с униформой дворянства, проделанные костюмерами фильма, позволяют одеть его практически в плащ Нео из «Матрицы».

Традиции легкого соблазнения первых красавиц не мешает даже то, что дефлорация для княжны XIX века означала, наверное, не то же, что ночь с кумиром для очередной «девушки Бонда», однако наутро их риторика – по «Дуэлянту» – идентична.

Отталкиваясь от универсальной иконы масскульта, «Дуэлянт» приходит к универсальной же коллизии, если, конечно, воспринимать сюжет буквально. Будучи универсальной машиной зла, антигерой однажды преображается в героя (конечно, не без женских чар): кукла восстает против кукловода. Уже бывали и доходящие до шизофрении попытки киллера выяснить, кто водит его рукой, и открытие, что это, оказывается, тот самый злой гений, который и отца, и мать его, героя, погубил, и имя обесчестил. Исход дальнейшей схватки – с финальной пулей в живот (от зла раскаявшегося – злу постоянному) – всем понятен, но это никогда не делает зрелище менее захватывающим, будь это B movie, высокобюджетный Голливуд или продюсерская компания Александра Роднянского.

Бесстрастная статистика сообщает, что «Дуэлянт» стал третьим российским фильмом в формате IMAX. Как пишет «Коммерсантъ», его бюджет равен 11,3 миллиона долларов. Дискутируя о «Дуэлянте», по крайней мере, можно однозначно утверждать, что эти деньги потрачены не зря. Опуская частности, хочется сказать прежде всего об амбициозности и раскованности проекта. В нашем представлении дорогостоящий фильм о русском XIX веке, снятый в России 10-х годов, должен стоять на ооочень массивном фундаменте, и дело здесь не только в разных формах «державности», но и в вещах чисто эстетических. Мизгирев же легко оттолкнулся и полетел, не заморачиваясь ни о каком «фундаменте» и «наследовании». В чем-то фильм провокативен, предлагая почти инопланетную версию национальной истории: все эти перевернутые перспективы едва узнаваемых соборов, за которыми вдруг оказываются неведомые причалы… Общему «инопланетянству» как нельзя более соответствует Франциска Петри в роли великой княгини Александры Иосифовны и ее инфернальный акцент.

И никому не нужно пояснять, как искрит сейчас соприкосновение нового российского кинематографа с национальной историей (как и почему). То, что создатели «Дуэлянта», не становясь ни в какую позицию, это силовое поле просто проигнорировали – как факт другого измерения, – я бы тоже записал в достоинства фильма.

В статье уже было упомянуто слово «зазеркалье». Так вот, новое российское кино, тяготеющее к успеху в массовом прокате, тоже нередко демонстрирует «зазеркалье». Но иное – и претендующее на отражение сегодняшнего дня. Абстрактные виллы, абстрактная Москва из шлифованной стали и стекла, абстрактная красивая жизнь красивых людей, в которую искусственно подсаживаются какие-то проблемы, и все это выдает себя за кино о современности. «Зазеркалье» Мизгирева не только изобретательнее, но и прежде всего честнее.

«Дуэлянт»

Проблемные вопросы, связанные с картиной, я бы объединил в две группы. Первая касается чисто творческих задач и может быть описана общим понятием «статичность». Дело не только в том, что персонажи представляют собой классические маски и почти не знают внутреннего развития по ходу фильма (если «Дуэлянт» равняется на голливудские образцы, то Голливуд в последние годы сильно шагнул вперед именно в области психологии). Здесь, кстати, «классичность» условного золотого века сыграла злую шутку, потому что оказывается, что зритель хорошо знает каждого из них (и все про него). Можно без труда опознать в герое Павла Табакова сильно упрощенный вариант князя Мышкина, в герое Юрия Кузнецова – Савельича из «Капитанской дочки», и в общем можно продолжать; я имею в виду, что каждый разыгрывает несколько классических этюдов из классической роли и, в принципе, ему особо некуда двинуться дальше.

Зачарованность красотами и визуальной эффектностью вообще тут и там расставляет ловушки статичности, когда сцены могут замкнуться в себе, лишиться роли звена в цепочке общего смысла и развития, превратиться в какое-то подобие клипов Милен Фармер (они, кстати, тоже про дуэли). Иногда возникает ощущение, что заранее придуманы некие фишки. Главной, конечно, здесь является парадокс дуэлей, разработанный до гротеска и превращенный в часовой механизм для всех героев.

Понятно, что есть некий набор общих знаний о русских дуэлях, граничащих с мифами. Школьный анекдот «Из-за чего была дуэль Пушкина с Лермонтовым?» лучше всего выражает смутное представление, что раз дуэли выбили главных гениев одного времени, значит, они были повсеместны. Раз Лермонтов написал «На смерть поэта», сцены из «Героя нашего времени» и через несколько лет повторил все, что написал, как по нотам, значит, в смерти на дуэли была некая

«Дуэлянт»

неизбежность. То, что дуэль с Дантесом была для Пушкина тридцатой, как бы утверждает эту вроде бы истину. Да, если начать углубляться в факты, то эти аксиомы развалятся: окажется, что большинство тех же пушкинских дуэлей – всего лишь вызовы, сведенные на нет; что это был больше светский, а то и товарищеский ритуал; что дуэли жестко преследовались властями; что раздавание вызовов пачками на полях светского раута (которое мы видим в «Дуэлянте») – это в лучшем случае форма игры, иначе реальный взаимный отстрел обрел бы такие масштабы, что нанес бы русской аристократии генетический урон.

С фактами все ясно, но «Дуэлянт» работает не с фактами, а с набором эффектов, и надо принимать заявленные в нем правила игры. Главная фишка, найденная Мизгиревым, – превращение мифа о дуэли в математическую модель, при которой все должны в конце концов перебить всех. Сюжет образуется двумя дуэльными законами: невозможностью не принять вызов и, с другой стороны, невозможностью сделать вызов человеку из другой касты. Первый закон пересочинен в модель идеального заказного убийства. Пользуясь ею, Яковлев, он же Колычев, готов планомерно перестрелять весь петербургский свет. Второй закон позволяет следовать сюжетному правилу: главный злодей должен быть недосягаем для главного героя, чтобы их схватка почти-на-равных стала возможной лишь на последних минутах. Все это прекрасно устроено, однако возвращает нас к вопросу о статике: все это в общем становится понятно с самого начала.

Вторая проблема «Дуэлянта» – проблема многих фильмов, ступивших на тонкий лед соединения интеллектуального (постмодернистского и так далее, ненужное зачеркнуть) произведения и масскульта. Здесь есть свои примеры удач и неудач, свои законы, свои типы индустрии, об одном из которых рассказывала, например, Нина Цыркун в связи с «Инферно» Рона Хоуарда[1]. Это отдельная тема, которую нет

1. Цыркун Нина. И ад следует за ними // «Искусство кино». Блог. 24.10.2016.

возможности развернуть в рамках рецензии. Тема, связанная во многом с разбором механизмов того, как почти не досягаемое сочетание «интеллектуальности» и «остросюжетности» работает в литературе и кинематографе. Например, недавно новым образцом такого сочетания был объявлен роман Донны Тартт «Щегол», соединивший препарирование темы подлинного и китчевого искусства, постмодернистские игры с литературой XIX века и действительно увлекательный сюжет. На Warner Bros. готовится его экранизация, и очень интересно, что попытается сделать голливудский кинематограф с такими разными «этажами» произведения[2], не имея возможности разделить их так, как позволяют это сделать 900 страниц текста.

Проблема «Дуэлянта» в этом контексте видится мне в том, что, сделав некоторое количество постмодернистских заявок и даже намеков на интеллектуальные провокации, режиссер предпочел слишком шаблонную фабулу. Сработав по логике «лучшее враг хорошего», создатели фильма помешали ему стать блестящим.

Вообще, Алексею Мизгиреву в некотором роде не повезло: «Дуэлянт» мог претендовать на большее. В прокате его по каким-то причинам не «раскусили». Выше я говорю об упущенной возможности пойти – на том же материале, на той же идее – в область интеллектуального кино; судя по интервью Алексея Мизгирева и прочему сопутствующему промоконтенту, ставка была сделана на блокбастер. И тут прохладный прием массового зрителя стал, кажется, неприятным сюрпризом. Опять же: для коммерческого успеха здесь тоже были все задатки. Если, конечно, вывести за скобки уж слишком ленивый сюжет, что в нашем веке уже не очень «прокатывает» (посмотрите, как усложнился Голливуд даже в самых непритязательных образцах: возможно, это связано и с тем, какого положения добились для себя сценаристы в тамошней системе). Остальное: концепция, режиссура, антураж – все это могло обещать хорошие сборы. Романтическая традиция сильных страстей, приправленных смертью и осененных пушкинской тенью, в конце концов. Неоготика, которая нередко идет на ура.

Почему все это не выстрелило, простите за каламбур, не совпало со зрителем – отдельный вопрос. Но если бы знать на него точный ответ, то можно было бы сразу, без собеседований, устраиваться в продюсерскую компанию Роднянского. Сейчас же создатели фильма немного похожи на пассажира на станции метро: в один вагон сесть не захотел, в другой не успел. Обидно, честное слово. ◆

2. Подробнее об этом см.: Савельев Игорь. Фрегат «Контрреволюция» // «Октябрь», 2015, № 10.

26 международный кинофестиваль

послание к человеку

23 — 30 СЕНТЯБРЯ 2016

РЕПЕРТУАР

Никита Карцев

ПОГРУЖЕНИЕ

«Глубина два»
Depth Two
Режиссер Огнен Главонич
Оператор Татьяна Крстевски
Non-Aligned Films
Сербия – Франция
2016

Судя по аннотации, «Глубина два» Огнена Главонича – документальное исследование (если не сказать расследование) одной из неприятных страниц военного конфликта на территории бывшей Югославии. В апреле 2001 года в пригороде Белграда рыбаки заметили плывущий по Дунаю кузов грузовика-рефрижератора. Такие используют для перевозки мяса со скотобойни. Обратились в полицию, вызвали ныряльщиков, одолжили подъемный кран. Под водой обнаружилась пустая кабина от «Мерседеса». Колеса увязли в грязи. На кузове там и тут следы от механических повреждений. Судя по всему, грузовик блуждал по Дунаю уже продолжительное время. Ныряльщик первым сообщил о некоей странности: через пробоины в кузове выглядывает что-то, напоминающее ногу человека. Вскоре окажется, что ныряльщик не ошибся. Но никто не был готов ко всей правде: в грузовике не просто плавал труп человека, его кузов доверху забит телами.

Мы слышим звук работы подъемного крана, но в кадре в это время не архивная съемка, не реконструкция, а череда пейзажей. Бежит по своим делам река. Туман покрывает верхушки холмов у берегов. Кое-где мелькают оранжевые каски и жилеты рабочих. Есть даже крупный план следов тягача, собирающих дождевую влагу во вмятинах из-под протекторов шин. Но рабочие – современные. Заботы их – из наших дней. Мирные заботы. Единственным свидетельством прошлых драм служит текст: мы слышим мягкий закадровый голос очевидца. Потом другого. И еще одного. Чей-то голос изменен на компьютере в целях защиты свидетеля, но в основном эти голоса звучат буднично и поразительно спокойно. Речь почти лишена эмоций. Повествование течет от одного свидетельства к другому. Герои не сбиваются с ритма, не путают слова. Будто читают заранее написанный текст. Если прислушаться, может даже показаться, что раздается звук переворачиваемых листов бумаги. Ни одного лица свидетеля мы так и не увидим, как не увидим ни одного документального свидетельства.

«Глубина два»

Детали случившегося в тот апрельский день были тщательно скрыты, фотографировать и снимать на видео тела и грузовик запретили. Местные власти попробовали все спихнуть на Белград, Белград – на местные власти. Дело дошло до министров и генералов. В какой-то момент полиции даже выдали дюжину гробов. Но что с ними делать, а главное, куда девать остальные трупы, которых обнаружилось гораздо больше, никто не сказал. Власти поступили так, как повел себя один из первых свидетелей: увидев выпирающую из щели в кузове пару ног и руку, инстинктивно постарался запихнуть их обратно. Сделать вид, будто ничего и не было.

От пейзажей Главонич переходит к кадрам повседневной жизни современной Сербии. В них нет надрыва, но нет и благолепия. Летающий по ветру мусор, потускневшая краска, трещины в стенах, крупные статичные планы облезлой штукатурки, напоминающие абстрактную живопись. Закадровый рассказ продолжается, обнаруживая новые подробности. Погибшие люди в грузовике – косовские албанцы, жертвы режима Слободана Милошевича. За действиями Милошевича последовали натовские бомбардировки Белграда. За ними – очередной всплеск ненависти сербов к Америке.

«Глубина два» и правда по форме напоминает работу Герхарда Рихтера «Биркенау». Выдающийся немецкий художник взял за основу четыре размытые фотографии, сделанные узником концентрационного лагеря в 1944 году, и «размыл» их окончательно, до неузнаваемости. Превратив реальное свидетельство в образ, набор штрихов и эмоций. Но если Рихтер сознательно разрушал документальную форму свидетельства, считая, что любая попытка прямо отобразить масштаб той катастрофы выглядит «жалко», то Главонич, используя тот же прием, подходит к нему с другой стороны. У него не было и тех четырех расплывшихся фотографий. Зато достаточно обширный корпус устных

«Глубина два»

свидетельств и чутье, благодаря которому он избежал соблазна пойти по проторенному пути. С «говорящими головами» и прочими штампами.

Начав с наблюдения за течением реки, Главонич заканчивает макросъемкой процесса превращения воды в лед. Метафора понятна: если вода – это время, она течет и все изменяет, то лед – то, что призвано остановить мгновение. Зафиксировать еще одну катастрофу, из которых и состоит история человечества. Тут на ум приходят уже не сцены из современной живописи, а застывшие тела жителей Помпеи. Мужчины, женщины, дети и старики – в момент извержения Везувия они стали жертвами стихии. Кто-то из них не успел, а кто-то отказался покидать свои жилища и был заживо погребен под лавой. Но сегодня эти тела выглядят не как занесенные вулканическим пеплом мумии, а как живые скульптуры. Можно разглядеть не только мимику, но и детали одежды, вплоть до ремешков сандалий на ногах. Получается, трагически расставшись с жизнью тогда, они через принятое страдание обрели новую жизнь в прямом смысле в вечности.

Разница между извержением Везувия и событиями в Югославии очевидна. В первом случае преступление совершила природа, и она же бережно сохранила память о нем. Во втором случае действовал человек. И понадобился художник, чтобы память об этом не ушла на глубину. ◆

Денис Катаев

ПОЭЗИЯ.DOC

«Огонь»
Fire
Режиссер, оператор
Надя Захарова
Московская школа нового кино
Россия
2016

Последние несколько лет на крупных фестивалях превалирует тенденция: отборщики гораздо больше внимания уделяют именно документальному кино. Связано это прежде всего с качеством игровых лент, которое заметно снизилось, а «жемчужины» критики и профессионалы давно отыскивают в параллельных программах, а не в основном конкурсе. С другой стороны, очевидна и трансформация самого понятия документалистики, которая все чаще находится на границе реального и воображаемого. Для таких картин давно используют формулировку «нон-фикшн». Фактически это и есть дошедший до апогея реализм в авторском кинематографе, который обрел новое дыхание с конца 1990-х годов. К такому развитию событий привела разыгрываемая достаточно долго и убедительно оппозиция между кино-аттракционом, дорогостоящим блокбастером и гиперреалистическими арт-фильмами. Пока «аватары» становились все эффектнее и дороже, авторское кино все чаще перебиралось на аскетичное поле дока. Отражение этих тенденций очевидно не только в программировании фестивалей, но и в прокате. Победивший в Берлине фильм «Море в огне» Джанфранко Рози про жизнь на острове Лампедуза относительно успешно показали по миру, в том числе в России.

Привычные механизмы арт-кино уже не работают, конвенции отмирают, а все больше пространства занимает свежая документалистика, которая окончательно стирает границы жанров и даже видов искусства. Сегодня почти несомненно, что никакого документального кино в чистом виде не существует, ведь в любом случае это авторская интерпретация, подчинение реальности замыслу создателя. Самый дорогой художник в мире Герхард Рихтер, чья ретроспективная выставка открылась этой осенью в московском Еврейском музее, наиболее резко выражает это смешение понятий, а точнее, задает вопрос о границе между реальностью и ее восприятием.

Именно за этим кино сегодня интереснее всего наблюдать на фестивалях. Одну из таких революционных по сути картин показали в национальном конкурсе фестиваля «Послание к человеку». «Огонь» – это фильм, которого отчаянно в России не хватало. Многие авторы уже научились снимать более или менее в стиле школы Марины Разбежкиной, и это стало мейнстримом, а в худших случаях – штампом. В результате порой создается ложное представление о том, что российская документалистика однообразна и скроена по одним лекалам. Однако другая оптика все же существует, и «Огонь» продемонстрировал, что и в России появляется молодое внеконвенциональное документальное кино. Прежде всего именно с эстетической точки зрения. Эксперимент студентки Московской школы нового кино Нади Захаровой не копирует стилистику ее мастеров или актуальных российских авторов. У нее и правда особый взгляд – смелый, обостренный и чувственный. Этот «Огонь» – бескомпромиссный поэтический очерк про людей, которые не обременены правилами жизни и законами цивилизации. Они обитают в ритме и гармонии с природой и – с собой. Здесь, на фоне постоянной стихии, раскатов грома и шума ветра, разворачивается история поистине библейского масштаба. А на монохромной поверхности экрана проявляется микрокосм бедных, кочующих цыган, отшельников и отверженных в «нормальной» жизни. При этом важно, что фильм не про униженных и оскорбленных. В нем нет стереотипного взгляда в стиле «из жизни насекомых», который обычно упражняют студенты, когда снимают про бомжей и т.д. На самом деле «Огонь» – это еще отчаянно кричащий черно-белый манифест про тотальную свободу, которая может существовать только в таких естественных условиях. Все герои этого фильма только с ними и связаны. Будь то старушка, которая радуется, что ангел послал ей мокрое пальто, найденное на помойке, а «больше и надеяться не на кого». Или голые цыганские дети под каплями дождя и на раскаленном солнце. Или пациент психбольницы, который из-за решетки декламирует что-то духоподъемное со словами «уж вы не сомневайтесь, что счастье есть». Или другая старушка, которая встречает своего «бедного Йорика», а потом везет этот череп куда-то долго и счастливо на телеге мимо резвящихся цыганят. Все это сосуществует в тандеме с гремучей

«Огонь»

и тоже непредсказуемой природой, которая живет по своим, никому не ведомым законам. Здесь автор ничего не режиссирует. За него работает суровая и одновременно очень яркая, насыщенная реальность. Получается уникальный и, может быть, чуть назидательный пример существования совершенно иной системы жизни. Другие ценности, устремления, трагедии и радости.

Эпическая картина рассказывает истории о конкретных людях, которые выполняют свои ритуалы каждую секунду в непривычной для нас системе координат. И вот эта иная точка зрения и даже точка сборки переворачивает сознание и разрушает стереотипы восприятия. Возникает полезный дискомфорт. Зритель вдруг начинает догадываться, что, раз на одной с нами земле живут совсем другие люди, не до конца понятно, кто, вообще говоря, прав – мы или они? А кто заблуждается.

В этом контексте вспоминается картина из программы «Двухнедельник режиссеров» последнего Каннского кинофестиваля: полнометражный афганский дебют – «Волки и овцы». Это поэтическое кино, что примечательно, тоже сняла девушка – двадцатишестилетняя Садат Шахрбану, родившаяся в Иране, но выросшая в Кабуле. Эстетически этот фильм сродни «Огню». Тоже притча про детей, которые живут в отдаленных горных районах Афганистана, пасут овец, купаются, играют, пытаются защищаться от волков. Но главное – это настоящее олдскульное кино, которое режиссер снимала восемь лет с непрофессиональными актерами в заново воссозданной деревне в горах. Еще один пример сращивания документалистики и реальности, когда камера и создает жизнь на экране. И здесь кино про слияние человека с природой, про удивительные традиции, которые где-то, вдалеке от

нас еще живы. Легкое, поэтичное, но при этом молодое и дерзкое высказывание. Магическое здесь неотделимо от реального, а чудо вот-вот вспыхнет, как и в «Огне». «Огонь»

Подобным источником правды у Алексея Балабанова были народы Севера. «Река» тянет нас к истокам, в языческое и сакральное действо, в котором генетические тени просыпаются в подсознании. Кажется, что мировоззрение режиссера находит параллели в нашей культуре: это не просто воссозданный быт и уклад жизни якутов, это «шаманская» способность заглянуть за черту, где тебя поджидают духи нижнего мира. Прокаженная община живет в единстве с природой, родная земля дает им пищу и кров. Балабанов наталкивает нас на мысль, что человечество нисколько не изменилось, поменялась только внешняя составляющая жизни, а внутри мы все такие же люди, гонимые «бесами», «прокаженные» грехами…»[1]. Едва ли не теми же словами можно описать энергию «Огня» – первобытного, бескомпромиссного и какого-то терапевтического фильма. После его просмотра проходят опасения и переживания о всеобщей стандартизации и диджитализации нашей жизни. Ведь человек, несмотря на внешние факторы или условия, внутри остается гонимым существом, иногда счастливым. Надежду на такое реальное документальное счастье дает художница и режиссер Надя Захарова.

1. Романова М. Якутский мир Алексея Балабанова // Seance.ru, 24.08.2014

Андрей Василенко

БЕЗ КАТАРСИСА

«Еще один год»
Another Year
Режиссер Чжу Шэнцзэ
Оператор Чжэнфань Ян
Китай
2016

Статичный план, лишенный искусности и претензий на эстетизм. Убогая лачуга – комната, заполненная всяким хламом, разваливающаяся кровать, струпья штукатурки, свисающие с потолка, грязное окно, за которым лишь непроглядная тьма, стол, настенные панно, предвещающие скорое наступление Нового года и старый телевизор – источник навязчивых мелодий из рекламы и ток-шоу. Такова обстановка мучительного выживания, в которой волей режиссера заперты три поколения китайской семьи, в поисках лучшей жизни покинувшей родную деревню и поселившейся в большом городе на индустриально развитом юге Китая.

На протяжении трех часов экранного времени Чжу Шэнцзэ показывает скромную повседневность семейной жизни, хронологически охваченную четырнадцатью месяцами. Фокусируясь на совместной трапезе, режиссер принципиально отказывается от минимального вмешательства в существование своих героев. Их застольные беседы, цементированные вялотекущими конфликтами, пронизаны нарастающей эскалацией взаимного отторжения, атмосферой кризиса межличностных отношений. Через сдержанную, подчеркнуто аскетичную документацию, Чжу продолжает, как и многие ее именитые соотечественники, пополнять экранную галерею

неприглядных образов – тех самых, что стали такими же символами галопирующей модернизации Поднебесной, как и поражающие воображение произведения современной архитектуры, заполнившие города КНР, и высокие биржевые индексы китайских корпораций. Герои фильма – собирательные портреты убожества: выброшенные на периферию социальной ойкумены пролетарии, постепенно очищенные самой Историей от революционного пафоса, романтического флера и статуса носителей того специфического положения, которое позволило бы им стать строителями нового мира.

Фильм структурирован в двенадцать эпизодов, примерно равных по длительности и соответствующих тому или иному месяцу. Камера неподвижна – меняется лишь ее местоположение, но и вариативность ракурсов ограничивается фронтальными планами, выхватывающими пространство простых по конфигурации комнат. Ни единой монтажной склейки внутри эпизода – экранное время тождественно времени реальному, а селекция материала, который вошел в окончательную версию, производилась, по-видимому, таким образом, чтобы хоть как-то составить нехитрый сюжет. Каждый эпизод предъявляет гнетущую и одновременно чарующую поэтику проживания, захвата реальности, которая практически не трансформируется с течением времени, лишь обрастая малозначительными подробностями. Разрывы, отмечающие события, элиминированы. Прошлое и будущее если и проявляет себя, то обрывочными фразами, моментально погружающимися в пучину болтовни, в то время как настоящее, лишенное витальности, напоминающее вялотекущий ночной кошмар, постепенно набирает символическую массу. Жизнь воплощается в образе безысходности, который болезненной меткой наследуется из поколения в поколение.

Повествовательный конструкт между тем – изящная центростремительная композиция, где само деление на эпизоды-месяцы – мощный остов, на который нанизываются факты взаимодействия персонажей. Режиссер выстраивает сложную систему, которая не только позволяет от эпизода к эпизоду все сильнее проникаться жизнью героев, но и наглядно тематизирует главные аспекты экранной реальности. Отказываясь от монтажа, оперируя лишь статичными планами, Чжу Шэнцзэ виртуозно играет с пространством внутри и за пределами кадра. Герои то появляются, то исчезают. Речь «за сценой» зачастую имеет принципиальное значение, умозрительно расширяя пространство действия – многогранную поверхность, сотканную из персональных историй, социального политического контекста и культурных традиций.

Несмотря на скромность выразительных средств, визуальное измерение фильма, напротив, точно описывается понятием «избыточность». Бытовыми предметами, которые вырастают гигантскими холмами в небольших комнатах, заставляя обитателей особенным образом координировать свои перемещения; какофонией перекрестных фраз, когда в одной коммуникативной экспозиции сливается

нечленораздельный лепет ребенка, возмущенные реплики взрослых, закадровый текст телевизионных передач и сигналы телефонов. Множественность вещей, зачастую бесполезных, уже исчерпавших свой функциональный потенциал, – родовая характеристика нищеты. Заполненные хламом тесные пространства повседневности – это тоже эмблематичный образ разрушенных чаяний пролетариата, которые, как базовые элементы, кочуют из фильма в фильм китайских режиссеров документального кино.

В фильмах «Предсказатель» и «Изувеченный» яркий представитель китайской документалистики предыдущего поколения Сюй Тун, так же как и Чжу Шэнцзэ, следуя стратегии интервенции в приватное пространство жизни, портретировал изгоев. Его герои – все те же обитатели тесных квартир и маленьких домов, забитых от пола до потолка продуктами производственно-потребительского процесса, в параноидальной манере выясняли отношения со своими близкими и сетовали на тяготы жизни. Они периодически прямо-таки захлебывались от нахлынувших воспоминаний о «культурной революции» – эпохе всеобщего воодушевления. Однако и это событие теперь существовало в их жизни лишь в виде атрибута потускневших агиток и выцветших плакатов, на которых заретушированные рабочие и крестьяне экстатически устремляли взор в светлое будущее.

Самый известный современный документалист Поднебесной Ван Бин также сосредоточил свои авторские интенции на портретировании рабочего класса, радикально пересмотрев привычные фабульные построения и методы съемки. В фильме «Человек без имени» он в течение нескольких месяцев фиксировал жизнь бездомного старика, живущего в чистом поле. В фильме практически отсутствует речь, но фонограмма и визуальный ряд, как и у Чжу Шэнцзэ характеризуются избыточностью. Звуки, издаваемые движениями героя, шуршанием пакетов со всяким скарбом, сложные фактуры жилищ и многослойные пейзажи вместе образуют пульсирующую поверхность, на которой проступают линии рассказа о стоическом принятии судьбы. Другой, так и не оконченный проект Ван Бина «Отец и сыновья» представлял собой практически аналог «Еще одного года». Режиссер представил такое же захламленное пространство через единственный неподвижный план, где обитали подростки, вынужденные проводить время в пассивном ожидании отца, который лишь изредка появлялся в кадре. Картину тотального исключения пролетария из основных социальных процессов в этом фильме Ван Бин наметил лишь в форме наброска, в то время как Чжу Шэнцзэ доводит свой замысел до конца, придавая ему масштаб романного произведения.

В первом эпизоде «Еще одного года» герои, словно в театральной постановке, поочередно заполняют пространство кадра/сцены. Истеричная мать троих детей, младшему из которых нет и пяти лет, долго возится на кухне, «за кулисами», выкрикивая односложные фразы. Тяжесть материнского бремени, банальное недовольство

«Еще один год»

поведением домочадцев периодически приводят героиню в состояние откровенной истерики. Глава семьи работает на заводе, всеми силами стараясь прокормить своих, и держится весьма сдержанно, ни разу за весь фильм даже не повысив голоса. Жена постоянно требует увезти свекровь, самого безобидного персонажа – пожилую женщину с явными признаками старческой деменции, – обратно в деревню, но так и не получает конкретного ответа. Первый эпизод максимально объективирует экранную реальность, оставляя зрителю тяжкое бремя свидетельствования. Здесь проявляется природа документальной режиссуры как негласного сговора между героями и самим автором – в попытке ввести зрителя в ситуацию осмысления увиденного, которое может быть искажено давлением кинематографических спецэффектов.

Для Чжу Шэнцзэ разделение авторства с героями – замковый камень художественной стратегии. В своей дебютной ленте «Без фокуса» она снимала детей тех же трудовых мигрантов, которые прибыли в Ухань – крупнейший город центрального Китая – вместе с родителями из небольших деревень, разбросанных в северных районах страны. Режиссер обеспечила своих героев портативными фотоаппаратами, предложив каждому создать свой собственный образ большого города. Знакомство с реалиями мегаполиса детей, которые выросли в деревне, предъявлено как увлекательное, временами шокирующее полевое исследование. Помимо непосредственной документации процесса интегральным элементом фильма, в конце концов, явились как раз многочисленные кадры, сделанные героями. Синтез экранного документа, где дистанция регистрирующего и регистрируемого минимальна (режиссер находится в постоянной коммуникации с подростками), и подобия выставочного формата, когда сами герои становятся соавторами, привел режиссера к новому эволюционному этапу. Ее герои получают статус носителей художественного жеста.

«Еще один год»

«Еще один год» – следующий шаг режиссера на пути к разделению с героями роли полноправного автора художественного высказывания, насколько это вообще возможно в кинематографе. Чжу прощупывает пути отказа от авторства – основная функция режиссера сводится, таким образом, к поиску самих героев, и с этой задачей Чжу справляется блестяще. Все члены семьи, показанные в фильме, воплощают классический пантеон романных персонажей – собранные вместе, они представляют набор трагических типажей, олицетворяющих пороки и достоинства человека.

От месяца к месяцу, от эпизода к эпизоду герои так и останутся простыми людьми, которые не подвержены изменению, внутренней эволюции. Изменится локация – семья на некоторое время будет вынуждена вернуться в деревню, в старый дом, который выглядит благороднее тесной городской квартиры, – но отношения не наладятся. Последний эпизод фильма, хронологически объединяющий три месяца, открывается интертитром с названием самого фильма. Принципиальное отличие от других эпизодов – символическое воссоединение семьи, дарующее надежду на хотя бы временное примирение. Впервые все персонажи оказываются за одним столом – повторяющаяся до этого момента трапеза никогда не носила традиционные черты метакультурного ритуала. Герои никогда не принимали пищу одновременно, не садились за стол, старясь, насколько это возможно в условиях ограниченного пространства, разбрестись по разным углам. Ракурс и расположение персонажей внутри кадра воспроизводит композиционные построения классических живописных произведений. Уловима некоторая отсылка к негласной иерархии ценностей китайского общества, устремленного в будущее, но уже без отчетливо артикулированных революционных лозунгов: центральное поле экрана занимают дети – воплощение надежд, в то время как взрослые ютятся

на границах кадра. Однако праздничный обед по случаю Нового года в результате закончится очередной ссорой. В финале герои поочередно начнут покидать пространство кадра, тем самым давая нам понять, что обрести согласие невозможно.

«Еще один год» – кино этического поворота, которым так озабочены художественные практики в последние десятилетия. Партиципаторное искусство – самая яркая художественная стратегия, оформившаяся в конце прошлого века и получившая достаточно подробный, богатый интерпретациями теоретический базис – на уровне кинематографа явление нереализуемое, учитывая специфику медиума, и применимое лишь как инструмент документации того, как зритель-участник взаимодействует с художественным произведением. Попытка преодоления такой феноменологической ограниченности кинематографа, видимо, и есть главная цель режиссера. Чжу Шэнцзэ старается инспирировать процедуру принуждения зрителя вступить во взаимодействие с ее героями, организовать воображаемый диалог. Зритель оказывается в западне сопричастности с теми, чья жизнь разворачивается на экране. На исходе третьего часа, будучи заложником повторяющихся трапез, брани и убожества существования, он испытывает умозрительный опыт даже не сопереживания, но подлинного проживания с Другими, с теми, с кем не каждый сможет встретиться в реальной жизни. И такой опыт насыщен травматическим ощущением беспомощности, отчаяния, продиктованного невозможностью помочь героям. Он не может завершиться тем, что носит имя «катарсис», но лишь фрустрацией и вопросом о необходимости выяснить, что же есть суть искусства. Безусловно, «Еще один год» – это тип художественного высказывания, обращенного к зрителю, готовому избавиться от любых иллюзий. К зрителю, для которого искусство есть инструмент познания и стимуляции критического взгляда, восприятия, принимающего не просто трудную, но мучительную связь с экраном. ◆

Наталия Мокрушина

ПУТЕШЕСТВИЕ СКВОЗЬ НЕВОЗМОЖНОЕ

«Эттрик»
Ettrick
Автор сценария, режиссер, оператор Жак Перконт
Композиторы Самюэл Андре, Ханна Винесс
Too Many Cowboys
Франция
2015

Стань же портным ты, Дональд Мак-Гиллаври!
Крой их, и шей их, и вымери правильно.
Джеймс Хогг

Эттрик. Шотландская провинция. Вечный пейзаж лесов и полей, сотканный природой в единое полотно. Дорога, рассекающая местность пополам, – дело рук человеческих. Движущаяся по дороге машина, как собачка на молнии, расстегивает ландшафт, обнажая «иллюзорность» документального кадра. Исчезает дорога, сливаясь с пейзажем в единую текстуру, пиксель за пикселем, сантиметр за сантиметром. Изображение деформируется, рассыпается на составляющие, но лишь затем, чтобы стать частью другого изображения. И это уже в буквальном смысле дело рук Жака Перконта, режиссера, медиахудожника и профессора информатики.

Тщательно исследуя возможности интернет-арта, Жак Перконт становится первым художником во Франции (не исключено, что и во всем мире), применившим в своем творчестве артефакты сжатия – цифровые искажения, полученные в результате компрессии данных, что привело его к «проповедованию» глитч-арта.

Новое художественное направление, базирующееся на использовании аудиовизуальных и цифровых помех, медленно, но верно приближается к кинематографу. Благо играть со всякого рода помехами для кино не в новинку. Другое дело, если эта игра перерастает в самостоятельный жанр. Жак Перконт, стремясь продемонстрировать открытые им возможности экрана, сопряженные с переходом кино в ведомство цифровых технологий, начинает с экспериментальных видеороликов. Постепенно форма его работ выкристаллизовывается, делая шаг от экспериментального видеоарта в сторону документального кино.

Нескончаемые споры о границах жанровой идентификации документального кино будоражили умы кинематографистов и теоретиков кино с незапамятных времен, приводя порой к самым неожиданным результатам. Документальные оды Дзиги Вертова, теория «чистого кино», киноэссеистика движения cinéma vérité, псевдодокументализм и мокьюментари – далеко не полный список попыток расширить границы жанра, порой за счет радикального разрушения старых и прочерчивания новых. Глитч-док, новый виток старой проблемы, не уступает своим братьям-отщепенцам документального жанра в конфликтности и противоречивости своей природы. Глитч (glitch) в переводе с английского означает глюк, помеху, ошибку, сбой в работе системы, тогда как латинское слово documentum – это «способ доказательства». Глитч-док доказывает лишь то, что цифра так же подвержена разрушению, как краска на холсте, бумага или кинопленка. Стремящийся к объективной точности запечатления и воспроизведения окружающей реальности документальный кинематограф встречается с глитчем, который, искажая данные, мешает реальности быть задокументированной.

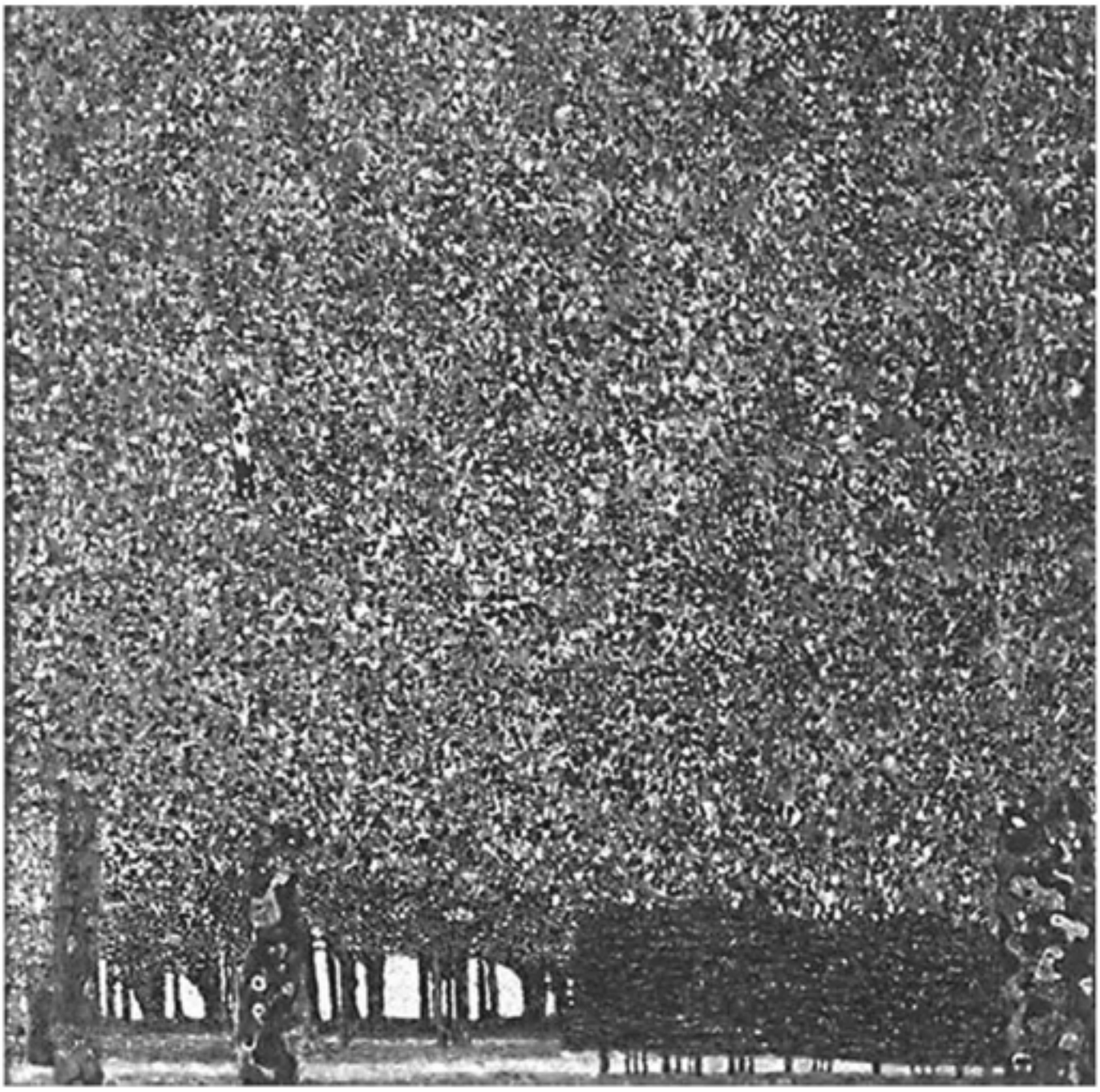
Между тем «Эттрик», в меру отвечающий критериям «документальности» в кино (начиная от отсутствия постановочных кадров и заканчивая отсутствием какого-либо текста, кроме кинотекста), полностью создан посредством глитч-арта и при этом вполне аутентичен и целостен. За 58 минут экранного времени зритель успевает налюбоваться природными ландшафтами местности, оценить изменчивость погоды в этом краю и неизменность культурных традиций, а также проследить процесс изготовления ткани на текстильной фабрике, где гармонично соседствуют труд машины и труд человека. Пока с конвейера сходит очередная партия шерстяных клетчатых пледов, а руки швеи аккуратно нанизывают петли на спицы машины, на пастбище мирно поедают траву овечки, а из нависших туч начинает идти дождь. Но пусть это томное описание не даст вам задремать, ведь оно относится больше к предкамерной реальности, в то время как для описания ее экранного воплощения еще не изобретена четкая лексика. Если осмелиться перевести происходящее на язык ощущений, то перед нами полноценный трип, психоделическая экскурсия по Эттрику, путешествие сквозь невозможное.

Благодаря совмещению двух кадров пастбище становится частью шерстяного полотна, на котором одна за другой «проявляются» овечки,

будто манифестируя: «Мы то, из чего мы сделаны». Каждая единица – часть огромного множества. Каждая нить полотна – часть общего узора ткани. Вытащишь одну – узор исказится, вот тебе и глитч. Текстура ткани неотличима от текстуры леса или пастбища, они лишь повторения одного и того же вечного природного орнамента. Эта одинаковость текстур и дает право изображениям существовать в одно время, в одном кадре, не борясь за его пространство. Привычные для нашего глаза наплыв или двойная экспозиция заменяются постепенным «вшиванием» одного кадра в другой. Не остается ни одной детали изображения, способной спастись от настигнувшей кадр глитч-бури и остаться неизменной с течением киновремени. Но ткацкий станок работает, овечки бегают по пастбищу, лес шумит. Everything in it's right place.

Забыв о привычных приемах операторского искусства (что вовсе не означает их отсутствия в фильме), переключаешь внимание на саму структуру изображения, подвергающуюся постоянной трансформации. Движение камеры внутри пространства проигрывает «движению» пространства внутри самого себя: искажения цвета и формы (артефакты сжатия) и связанные с этим появления, перемещения и исчезновения отдельных элементов изображения создают колоссальный объем внутрикадрового движения. Подобно художникам-импрессионистам, Жак Перконт почти в каждом кадре создает особую вибрацию за счет подрагивающих, переливающихся невообразимыми цветами мазков. Он будто заново открывает живописность окружающего мира, но уже посредством цифровых технологий.

Выбравшемуся на кинопленэр Жаку Перконту не помешает ни дождь, ни гроза. Небрежными движениями руки он смахивает капли воды с объектива камеры, одновременно напоминая зрителю о дистанции – это его путешествие, его глитчи, его Эттрик. Зрителю отводится лишь стороннее созерцание, и в этом случае рука режиссера, появляющаяся в кадре, служит кнопкой сброса, неким сдвигом зрительского восприятия, возвращением из Эттрика в мягкость кресел темного кинозала. В то же время ощутимее становится многослойность изображения в фильме: предкамерная реальность, ограниченная рамкой экрана и поверхностью объектива, капли на объективе как препятствие точности запечатления создают свой слой искажений. Обработка отснятого материала – создание глитч-слоя в каждом отдельном кадре и наслаивание кадров друг на друга как монтажный прием. Невольно рождается ассоциация с восприятием современной экранной культуры, избавившей зрителя от дистанцированности и дающей практически неограниченные возможности по манипулированию экранным образом. Зритель теперь не столько зритель, сколько пользователь. На экране компьютера или планшета может быть одновременно открыто поверх друг друга бесчисленное количество окон. За изображением всегда скрыто другое изображение, подобно тому, как в живописи под верхним слоем краски может обнаружиться второй, третий,



«Эттрик»

четвертый слой… Глитч для фильмов Перконта – инструмент снятия (разрушения) этого верхнего слоя в желании дать свободу скрытому за ним (внутри него).

«Эттрик» – прекрасный пример альтернативной версии развития технологий и искусства. Жак Перконт предлагает зрителю созерцание с новой позиции, открывая цифровую изнанку современного кинематографа. Кинопленка – хрупкий и недолговечный материал, но и цифра не так надежна, как казалось раньше. Тем не менее при этом цифровой кинематограф обладает более богатым набором выразительных средств, скрытых от поверхностного взгляда. Его потенциал не исчерпывается одним лишь стремлением подражать действительности в попытках как можно точнее зафиксировать (или смоделировать) изображение. Здесь глитч может принимать функции инструмента для вскрытия этого потенциала, проводником к иной форме существования киноизображения. Если верить прорицателям, длинная дорога, пролегающая через поля Эттрика, выведет нас прямо в постцифровую эру, где отношения искусства с цифровыми технологиями значительно изменятся. Но сколько будет длиться это путешествие, определить невозможно. ◆

Илья Бобылев

СПИРИТИЧЕСКИЙ СЕАНС

Открытый фестиваль документального кино «Россия»

«Я – Катя Голубева»
Авторы сценария Наталия Ю, Андрей Шемякин, Кира Иванова, Георгий Сушко
Режиссер Наталия Ю
Операторы Надежда Соловьева, Артем Рыжиков, Вайдотас Дигимас, Кристина Серейкайте
Студия Андрея Шемякина/ ВИБ-фильм студия/ Vsl Studija JU
Россия – Литва
2016

Лента Наталии Ю «Я – Катя Голубева» – самый неоднозначный фильм конкурса 27-го Открытого фестиваля документального кино «Россия». Парадоксальность картины состоит прежде всего в том, что, пользуясь вполне традиционным для биографического фильма инструментарием, режиссер выводит повествование на качественно новый уровень, а соответственно предъявляет не только оригинальный смысл, но и обусловленную им художественную форму. В первую очередь это относится к решению портретных задач. Ставя под сомнение непреложность жанровых установок, Наталия Ю реализует идею портрета с архаической функциональностью и прямотой. И оксюморон подзаголовка, определяющий фильм как документальную фантасмагорию, имеет к этому самое прямое отношение и многое объясняет.

Материал

Неординарность материала заявлена уже в прологе – провокационным вопросом сыну героини о границе между актрисой и матерью. Режиссер с настырностью документалиста пытается обнаружить зазор между лицом и маской, протиснуться в его силовое поле, чтобы извлечь из него свой фильм. Но зазора нет, и молодой врач, уверенно держась перед камерой, спокойно

отвечает, что и сам задавался этим вопросом: где его мама живет по-настоящему, а где играет роль. «Для меня она больше мамой была, не актрисой». И на возражение – мол, просто она была очень хорошей актрисой – вновь: «Но у нее получалось. Убедительно. Я верил, сестры тоже». Верит и зритель. Упоминание сестер задает верную интонацию, помогает почувствовать объективную реальность раньше, чем фильм даст возможность в чем-либо разобраться. Состоявшийся портрет – всегда синтез, пересоздание человека средствами искусства. Но, прежде чем создавать заново, нужно разъять на части, а это задача метода.

Феномен Катерины Голубевой неотделим от времени становления ее актерской карьеры. Начав сниматься в кино в 1985 году, она уже на третьем фильме – полнометражном дебюте Шарунаса Бартаса, с которым были связаны ее личная и творческая судьба, – создает тот тревожный образ глубокого внутреннего надлома, который станет основой последующих ролей. С распадом СССР литовское кино стремительно уходит в новый контекст и, обращенное к европейскому зрителю, становится практически неизвестным в России. Триумф «Трех дней» на Берлинале в 1992 году привлек к Голубевой внимание авторского европейского кинематографа. Харизматичная актриса, чья красота таит в себе огромное внутреннее напряжение пограничного состояния, воплощала комплекс представлений и ожиданий, вызванных острым интересом к кинематографу бывшего Советского Союза, к русскому человеку вообще.

Снималась Голубева преимущественно во Франции. Там складывалась ее актерская карьера, новый виток личной жизни – союз с Леосом Караксом. Ее истовость, предельная самоотдача, драматичность эмоционального строя, отвечая запросу времени, становятся знаковыми для европейского артхауса рубежа веков. Голубева играет бесчисленные версии самой себя в диапазоне фильмов от «Мне не спится» Клер Дени до «29 пальм» Брюно Дюмона. Известность в Европе не сопутствует признанию на родине, а предложенные во Франции работа и вид на жительство не компенсируют тяжесть ностальгии. Пожалуй, ярче всего характеризующие Голубеву противоречия проявились в ее детях. Их «пестрое» гражданство: российское, литовское, французское, как след трассирующей пули, прорисовывает ее путь стремительной чередой эпизодов поиска идентичности. Присущие острой динамике радикальных перемен неожиданность, недосказанность сопутствовали Голубевой на протяжении всей жизни и ими же отмечена ее несвоевременная смерть.

Новаторство

Для биографических лент, особенно если они посвящены деятелям кино, типично введение в документальный материал цитат из фильмов. При этом повествовательная функция отводится речи как внутри кадра, так и в виде дикторского текста. Фильм Наталии Ю не

исключение, но в стилистике картины можно выделить два подхода к материалу, два типа звукозрительных отношений.

Стилистическая неоднородность фильма концептуальна. С одной стороны, режиссер следует внятной повествовательности апробированных схем. С другой, напротив, преодолевает традицию, достигая эффекта живого контакта с героиней, нового уровня убедительности ее экранного воплощения. Интересно, что при этом вербальная составляющая по-прежнему остается основным конструктивным средством, несмотря на то что установка на чувственное, алогическое восприятие существенно меняет характер речевого рельефа. На экране поток сознания, и именно в экспозиции фильма он разворачивается в полную силу.

«Мы не можем выйти из чужого сна, – говорит Голубева при первом появлении на экране, – если мы вышли, мы прокляты, ты и я». Фрагмент роли прочитывается как интервью, но это единственный в своем роде пример. В повествовании доминирует закадровый текст от первого лица. Модальность прямой речи разнообразна: тексты ролей, озвученные фрагменты писем, текст интервью, стихи, отрывки прозы. Разговор доверительный, исповедальный, где-то меланхолично печальный, где-то драматично искренний. Коллажное повествование связывает диалогичность словесного потока. Использованы бытовые шумы, плачет и смеется ребенок. Изобразительный ряд: пейзажи, предметная среда – сгущает камерную атмосферу. В кадрах много воздуха: пасмурный день, панорама по заснеженным крышам, снег за окном, клетка с щеглом на подоконнике. Универсальная лиричность сюжетов ставит изображение в зависимость от текста, и визуальный план работает в большей степени на общий эмоциональный настрой, чем на образ пространства. Цитируемые фрагменты подчинены общей тональности – минимум внешнего действия, текст роли либо звучит за кадром, либо отсутствует вовсе, титров об источнике цитаты нет. Такая драматургия стирает границу между кадром заимствованным и оригинальным, создавая пластическую цельность повествования.

Тип экранной условности апеллирует к чувственному восприятию. Коллажная дискретность обессмысливает рациональный подход. Речь идет словно о чем-то давно знакомом, в последний момент ускользающем от восприятия, когда не так важен смысл фразы, как ее настроение, интонация. Дрейф модальности делает зыбкой границу между фантомом и явью. Внутренний опыт героини представлен как переплетение ощущений, переживаний настоящего с реальностью сыгранных ролей, дан напрямую и может восприниматься на бессознательном уровне; зритель чувствует себя бодрствующим во время сна.

Насколько резко, едва лишь перевалив заглавные титры, зритель оказывается в экзистенциальном пространстве героини, настолько последовательно и постепенно он из него выходит. Сначала внутренний диалог приобретает эпистолярную форму, и умозрительный собеседник становится более ощутимым. Затем следует разыгранное по ролям

«Я – Катя Голубева»

интервью, и зритель уже слышит его реплики. Материал становится все более привычным, и с появлением на экране старшего брата героини опыты с чувственным восприятием уступают место более традиционным способам повествования.

Традиция

В эпизодах интервью использованы хорошо знакомые зрителю приемы. Единственной неожиданностью становится отсутствие титров, представляющих героев. Героев немного. Из родных своими воспоминаниями о Кате делятся ее мать, старший брат и сын. Ближайшее окружение представлено Андреем Макаревичем, а профессиональная среда – Кириллом Серебренниковым, в сериале которого актриса снималась в 2001 году. Материал сгруппирован и имеет выраженные повествовательные функции. Хронологически это начало творческого пути с акцентом на момент жизненного выбора и время учебы в Москве, сначала в ГИТИСе, а потом во ВГИКе. Логика портрета очевидна – автор стремится создать психологический объем синтезом нескольких точек зрения. Образный строй ленты выстроен здесь на апробированных биографическим жанром схемах. Отрывки из фильмов используются иллюстративно. Выбор фрагмента действия тяготеет к афористичности, что только подчеркивает различия игрового и документального материала. Необходимости в дикторском тексте нет. Жестко персонифицированная внутрикадровая речь доминирует, изображение практически лишается своих конструктивных функций. Использованы песни, сами по себе обладающие сильным эмоциональным воздействием за счет вербального плана. Опять-таки возникают они иллюстративно. Одна, на стихотворение Цветаевой «Островитянка», – жизненное кредо героини; именно это стихотворение, по воспоминаниям старшего брата, было выбрано Катей при

«Я – Катя Голубева»

поступлении в театральный институт. Другая из репертуара «Машины времени»: фрагменты клипа с участием Голубевой возникают в череде воспоминаний Макаревича.

Постепенно складывается представление о темпераменте, о психологии героини. Родные рассказывают о художественной самодеятельности педагогического техникума, «расколдовавшей» «серую мышку», выступлениях вопреки материнскому запрету в мюзик-холле, работе манекенщицей в ленинградском Доме моделей, съемке на грани нервного срыва в фильме Надежды Кошеверовой, учебе в театральном – сначала в Питере, потом в Москве («сразу в два института поступила – не один не закончила»). Макаревич рисует картину богемной жизни – с ребенком, в окружении собак и кошек, в аварийном доме на задворках Генштаба и с видом на Красную площадь. Эта атмосфера уже знакома зрителю по начальным кадрам фильма. Вспоминает ритуальные приношения рыбы для животных, всем миром решаемую проблему кормления ребенка. Кофе и сигареты, которые Катя потребляла в невообразимом количестве. Стихи, которые она писала по ночам. Ее склонность к мистике. Превосходная степень характеристик подчеркивает яркую индивидуальность героини: неземная красота, необычные стихи, нестандартное поведение. Воспоминания Серебренникова подводят черту: режиссер емко формулирует качества выбранной им в свое время актрисы. Он говорит о невероятно сложном, болезненном состоянии, о чрезвычайной ранимости, отсутствии способов коммуникации с жизнью. Возникает ощущение инаковости – не там родилась, не в то время, не в том месте…

Разные люди дают характеристики, сходные по сути: это взгляд на личность с точки зрения ее внешних проявлений. Но при этом не возникает конфликт между «быть» и «казаться», без чего не может

состояться и портрет. Режиссер находит выход в столкновении новаторского и традиционного способов повествования, субъективного содержания сознания героини и объективной реальности.

Коллаж и синтез

Тема погруженности Голубевой в роль вплоть до исчезновения границы между художественным миром и объективной реальностью задает базовую драматургическую установку – использование игрового материала на правах биографического. Этот подход реализуется во второй части фильма.

Меняются критерии выбора фрагментов: на смену внутреннему действию приходит внешнее. Речевой поток не теряет при этом своей смыслообразующей функции, но принципиально меняется. Закадровый звук, маркирующий экзистенциальный план, уходит – звук становится внутрикадровым. Пространственная общность игровых и документальных кадров сохраняется, но теперь игровые задают тон. Дрейф модальностей выходит на качественно новый уровень, прием становится более радикальным и напоминает скорее имплантацию.

Чрезвычайно показательно в этом плане использование начального эпизода из фильма Клер Дени «Не могу уснуть», где Голубева в сущности играет саму себя. Въезжая в Париж на старенькой «Победе», героиня меланхолично слушает сначала магнитофон – песню Андрея Макаревича «Он был старше ее», затем радио, которое передает интервью с Леосом Караксом по поводу его последнего фильма «Пола Х». То, что радиоприемник настроен на ее личную волну, делает коллажный аккорд особенно выразительным.

Еще один пример радикальной имплантации – краткая цитата из фильма Бартаса по сценарию Голубевой «Дом». Там нелепо одетый Леос Каракс внимательно разглядывает иллюстрацию в небольшой книжечке. В оригинале он смотрит на крупный план Ивана Грозного – фрагмент известной картины Репина, однако Наталия Ю заменяет изображение, и теперь герой Каракса всматривается в офорт Рембрандта «Фауст». Если Иван Грозный в образном строе фильма, где дом – метафора подсознания с целым паноптикумом действующих лиц – вполне закономерен (он маркер безумия), то появление Фауста кардинально меняет смысл.

Через союз Голубевой и Каракса в фильме интерпретируется пик неистовой творческой реализации актрисы. Вместе с тем здесь достигает высшей точки главная тема фильма – драма необратимого перевоплощения в своих героинь. Закономерно, что в фокусе внимания оказывается «Пола Х», и основное действие строится на цитатах из этого фильма. Особенность ленты прежде всего во взаимоотношении с реальностью. Она не просто автобиографична, она скорее интерактивна. Фильм не столько повествует о творческом кризисе героя, сколько сам служит попыткой его преодоления режиссером. Причем в обоих случаях катализатором процесса выступает женщина: Катерина

Голубева в реальности действительной и ее героиня в реальности художественной.

Выход из кризиса герой видит в обретении нового опыта путем погружения в недра подсознания вплоть до первоначальной, не принадлежащей этому миру субстанции. И именно такова природа героини: она в буквальном смысле слова не от мира сего, почему и становится эффективным проводником в запредельные глубины. Выморочная экзальтированность ленты не делает актерскую задачу менее травматичной, а серьезность намерений, в отличие от результата, не вызывает сомнений. «Все великие художники либо психопаты, либо мистики», – говорит Каракс в интервью.

Кода

Столь созвучный поиску идентичности мотив перевоплощений имеет в фильме Наталии Ю свою пластическую форму и отдельную сюжетную линию. Сразу после заглавного титра на экране возникает план собаки. Фоном для названия выступает коллаж, состоящий из фаюмского портрета и знакового для египетской живописи изображения Анубиса. Подбор компонентов не случаен. Выразительность силуэта собачьей головы египетского бога, проводника в загробный мир, рифмуется с утонченными чертами голубевского питомца. Пластическая связь становится смысловой, и голая мексиканская собака, играя роль фараоновой, ненавязчивым рефреном сопровождает зрителя на всем протяжении фильма.

Роль фаюмского портрета еще более определенна, учитывая его происхождение от погребальной маски. Эта жанровая метафора заявляет сразу две функции фильма. Прежде всего, располагаясь на месте лица запеленутой мумии, портрет позволяет душе без затруднений отыскать свою оболочку, и в этом смысле использованная в фильме съемка с парящего в Крестовоздвиженском переулке геликоптера – прием отнюдь не праздный. И надо иметь в виду, что назначение портрета в том, чтобы заменить общение с умершим, сохранив его облик на долгие века. ◆

Елена Стишова

ФОРМАТ: «УРАЛКИНОФЕСТ»

Пандемия кинофестивалей в России с некоторых пор маркируется как альтернативный прокат отечественного кино. Допускаю, что у старателей фестивального движения иная сверхзадача, а показ дефицитного российского кино всего лишь побочный эффект, но и на том спасибо. Для отечественного кино вполне реальна опасность превратиться в подобие Болливуда или – еще хуже – скукожиться на манер узбекского самопального кино, каковое, по слухам, бьет рекорды посещаемости. Иными словами, провинциализироваться и выпасть из мирового киноконтекста.

Доля отечественного продукта в прокатном поле постыдно мала. По данным Даниила Дондурея, ежегодно на экраны страны выходит двести восемьдесят американских фильмов и только около семидесяти отечественных, то есть в четыре раза меньше. Российский кинопродукт, по сути дела, невидимка. Тиражи фильмов, как правило, маленькие до смешного, и надо быть упертым киноманом, чтобы отследить и все-таки попасть на киносеанс, где показывают, к примеру, очередную работу Алексея Федорченко или Василия Сигарева. Намеренно беру для примера екатеринбургских кинематографистов. Именно они в топе актуального российского кино – авторы, чьи новые релизы ждут отборщики международных кинофестивалей.

В борьбе за приоритет своего кино в своей стране и родился «Уралкинофест» – фестиваль с серьезным бэкграундом, подготовленный разными факторами – геополитическими и культурными.

Екатеринбург – культурная столица Урала, миллионник на границе Европы и Азии, город с уникальной историей, помеченной трагедией в Ипатьевском доме и рождением предтечи новейшей российской государственности. К тому же это город со своей киностудией, на которой снимали выдающиеся кинематографисты, из которой вышли в большое плавание мастера и сегодня определяющие лицо российского кино. В Екатеринбурге давно работает Открытый фестиваль документального кино и молодая, но широко известная «Кинопроба» – международный конкурс киношкол.

Кинокультурная ситуация вкупе с активной работой екатеринбургского отделения СК России, ориентированного на своего зрителя, привечаемого Домом кино, где происходят все важные кинособытия, взрыхлила почву, на которой должен был родиться «Уралкинофест». А когда дело дошло до дела, все оказалось до того просто, что об этом стоит рассказать.

Наш коллега Валерий Кичин, обозреватель «Российской газеты», много лет служивший в «ИК», давно вынашивал идею этого фестиваля. Потомственный екатеринбуржец, патриот и знаток родного города, он наконец решился поделиться своей идеей с директором знаменитого свердловского Театра музкомедии Михаилом Сафроновым. Тот понял земляка с полуслова, и на следующий день оба были у министра культуры области Павла Крекова. И понеслось! Фонд губернатора Свердловской области поддержал идею финансово, секретарь местного отделения СК России кинорежиссер Владимир Макеранец стал директором фестиваля, а его команда взяла на себя организационные заботы. Спонсоры подтянулись. Волонтеров набралось много. У федерального Минкульта финансирования не просили. Естественно, Валерию Кичину, автору идеи, надлежало взять на себя обязанности программного директора.

Все сложилось неправдоподобно быстро. Фестиваль с конкурсной программой плюс восемь внеконкурсных и четыре ретроспективы открылся 21 сентября на девятнадцати площадках – в десяти городских и девяти областных кинотеатрах.

Конечно, была красная дорожка – атрибут всех амбициозных кинофестивалей. Были – в умеренном количестве, зато любимые, – звезды. Сергей Безруков, фронтмэн фильма открытия «После тебя»; Владимир Меньшов, председатель жюри конкурса; Глеб Панфилов, президент фестиваля; Инна Чурикова, звезда конкурсного фильма «Память осени». В течение всего фестивального срока приезжали и представляли свои фильмы режиссеры и актеры – словом, все было, как принято в хороших домах. Но главным фактором, определившим успех «Уралкинофеста», были не звезды и даже не фильмы, а публика. Ее неописуемый энтузиазм сносил все правила безопасности: переаншлаг был на всех вечерних сеансах в Доме кино. Сидели на ступеньках, стояли в проходах – сама наблюдала, потому как целый день проводила в Доме кино в качестве члена жюри.

Билеты были бесплатные, однако их надо было получить: выдача билетов позволяла вести статистику посещений и регулировать количество зрителей в кинозалах. Билетеры проверяли билеты, и все-таки от «зайцев» спасу не было. На круг зрителей фестиваля – с билетами и без оных – было около сорока одной тысячи.

Жизнь жюристов была напряженной – по три конкурсных фильма почти ежедневно. Увы, многие события за рамками конкурсного показа пришлось пропустить. Особенно жаль программу этнического кино, куратором которой был наш постоянный автор киновед Сергей

Анашкин. Такого кино – с новых кинематографических территорий – не увидишь в Москве, где оно не в чести. Международные фестивали не сегодня-завтра откроют якутское кино, а мы останемся при своих имперских комплексах.

Инна Чурикова, Глеб Панфилов

Мне все-таки удалось вырваться на премьеру оцифрованной панфиловской «Матери». Появившаяся не ко времени, в 1989 году, она не была показана в стране с порушенным прокатом и более чем прохладно встречена критикой. Что не помешало Каннскому МКФ в 1990 году вручить Глебу Панфилову приз «За вклад в киноискусство».

Я вошла в битком набитый зал с намерением уйти через полчасика: я хорошо знаю картину. В результате отсидела все три часа двадцать минут и стоя аплодировала авторам вместе с залом. Это был триумф. Редчайшая минута, когда в кинозале возникает соборное чувство, словно в храме. Великий фильм. Сегодня, когда в который раз не сбылись наши ожидания и перестройка вырулила совсем не в ту сторону, в какую вроде бы шла, панфиловская интерпретация «Матери» прочитывается как реквием людям высокой идеи, теперь уже не единицам, а поколениям иных веков.

Ценой измены Виталию Манскому, лично представившему в Ельцин-центре свой хит «В лучах солнца», удалось – хотя бы разок! – посетить театр Николая Коляды. В Екатеринбурге есть где побывать и что посмотреть. Чудесный музей Эрнста Неизвестного, уникальное собрание невьянской старообрядческой иконы и утвари, подаренное городу ее мэром Евгением Ройзманом, коллекционером и искусствоведом. Наконец, музей Владимира Высоцкого, собранный с миру по нитке фанами поэта и барда. И конечно, Ельцин-центр – «культурная точка» федерального значения.

Про конкурс. У Валерия Кичина не было выбора: он вынужден был собирать программу по принципу «я тебя слепила из того, что было».

«Память осени», режиссер Андрей Соколов

Отгремели главные фестивали страны, все наличные фильмы были засвечены, на подходе ничего нового, да и какой продюсер отдаст свой продукт на фестиваль, который что кот в мешке. То ли выстрелит, то ли заглохнет на старте. Выбор у жюри был небогатый. Оставалось надеяться на то, что сработает эффект незамеченных фильмов. Есть такое необъяснимое явление, когда вполне кондиционная картина проходит мимо жюри – то ли номинаций не хватает, то ли убедительных лоббистов нет, то ли карта не легла. Было такое на прошлом «Кинотавре» с «Тряпичным союзом» – режиссерским дебютом Михаила Местецкого в полном метре. А в нашем контексте он смотрелся, произвел впечатление как интересный жанровый микс и получил приз за лучшую режиссерскую работу. На днях «Тряпичный союз» был отмечен главным призом в Онфлере на фестивале российского кино – так работают фильмы замедленного действия.

Владимир Хотиненко, статусный екатеринбуржец, начинавший на Свердловской киностудии, увез Специальный приз жюри за фильм «Наследники», радикально не похожий ни на одну из его прежних работ. Вряд ли это начало авторской рефлексии на актуальные темы – после нескольких исторических проектов. Скорее послесловие, фильм-реплика в сторону четвертой власти – телевидения. Реплика – наотмашь.

Леонид Бичевин играет ведущего ток-шоу, милягу и тертого калача, привычно и не без блеска имитирующего глубокие знания предмета разговора – в данном случае разговора о Сергии Радонежском. Но раздается звонок, и тон ведущего круто меняется. Ведущий узнал о своем внезапном увольнении и пошел рубить правду-матку на камеру, напоследок используя эту прерогативу. Когда же оказалось, что это фейк, обманка, у него все ОК, он не растерялся. Вместе с выпускающей редакторшей, многозначительно благосклонной к этому мужчине, они смонтируют все, как надо.

«Его дочь», режиссер Татьяна Эверстова

Ясно, что «Наследники» никогда не появятся в нашем телеэфире. И что с того, что Хотиненко несколько лет кряду вел ток-шоу на канале «Культура». Свой человек, казалось бы. Да нет, Хотиненко не «свой человек», он – художник.

Гран-при ушел «Коробке» Эдуарда Бордукова – фильму загадочного для меня обаяния, уже собравшему увесистую корзину призов. «Коробка» покорила зрителей Екатеринбурга и – совсем недавно – зрителей в Онфлере. Молодой режиссер, он же автор сценария, грамотно использует безотказную модель мейнстрима: столкновение хороших и плохих парней в рамках спортивной драмы, когда спортивная победа означает большее – моральную победу. Прибавьте к азартному зрелищу молодого харизматичного актера Сергея Романовича в главной роли – звезду рейтингового сериала «Ольга», замеченного уже в фильме Николая Лебедева «Экипаж».

Мой личный выбор – якутский дебют Татьяны Эверстовой «Его дочь», парадоксально сочетающий этнику, почти пасторальную идиллию и экзистенциальный выбор ребенка, враз поднимающий картину на высоту драмы.

...И все-таки главным моим фестивальным впечатлением было посещение тонкотрубного завода по дороге на популярную туристическую точку – граница Европы и Азии.

Впервые за последние двадцать лет я увидела предприятие, где реально налажено промышленное производство высокотехнологичной продукции. Трубы этого завода поставляют в разные страны. Был выходной день – воскресенье, и нам не удалось увидеть вальцовщиков на их рабочих местах. Не на прокатном стане, разумеется, а за дисплеями, в белых халатах. Мы тоже облачились в белую спецодежду, чтобы пройтись по просторному залу – по сути это пульт управления, откуда подаются команды на вальцовку труб разного профиля. Встречали нас

«Наследники», режиссер Владимир Хотиненко

и расспрашивали про кино студенты колледжа – парни и девушки, которым гарантированы рабочие места на заводе.

А в начале нулевых, когда я впервые была в Екатеринбурге, в городе образовался «памятник эпохи», куда возили всех. Выложенная гранитом выгородка на кладбище – с памятниками на высоких постаментах, с массивными поминальными столами и скамьями – в народе называлась «аллеей героев». Здесь упокоились те, кто погиб «в борьбе за это» – за собственность, когда в стране шел «черный передел». Единственный фильм, задевший эту тему, которой, по сути, так и не нашлось места ни в литературе, ни в кино, – это «Магнитные бури» Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе.

Туда, в «аллею героев», гостей города уже не приглашают.

Неактуально. ◆

Нина Спутницкая

ЛЮБОВЬ И РЕПТИЛИИ: АНТРОПОЛОГИЯ ОДИНОЧЕСТВА

«До любви»
Автор сценария, режиссер
Игорь Ковалев
Художник Дмитрий Маланичев
Композиторы Мириам Сехон, Юрий Потеенко
Bazelevs
Россия
2015

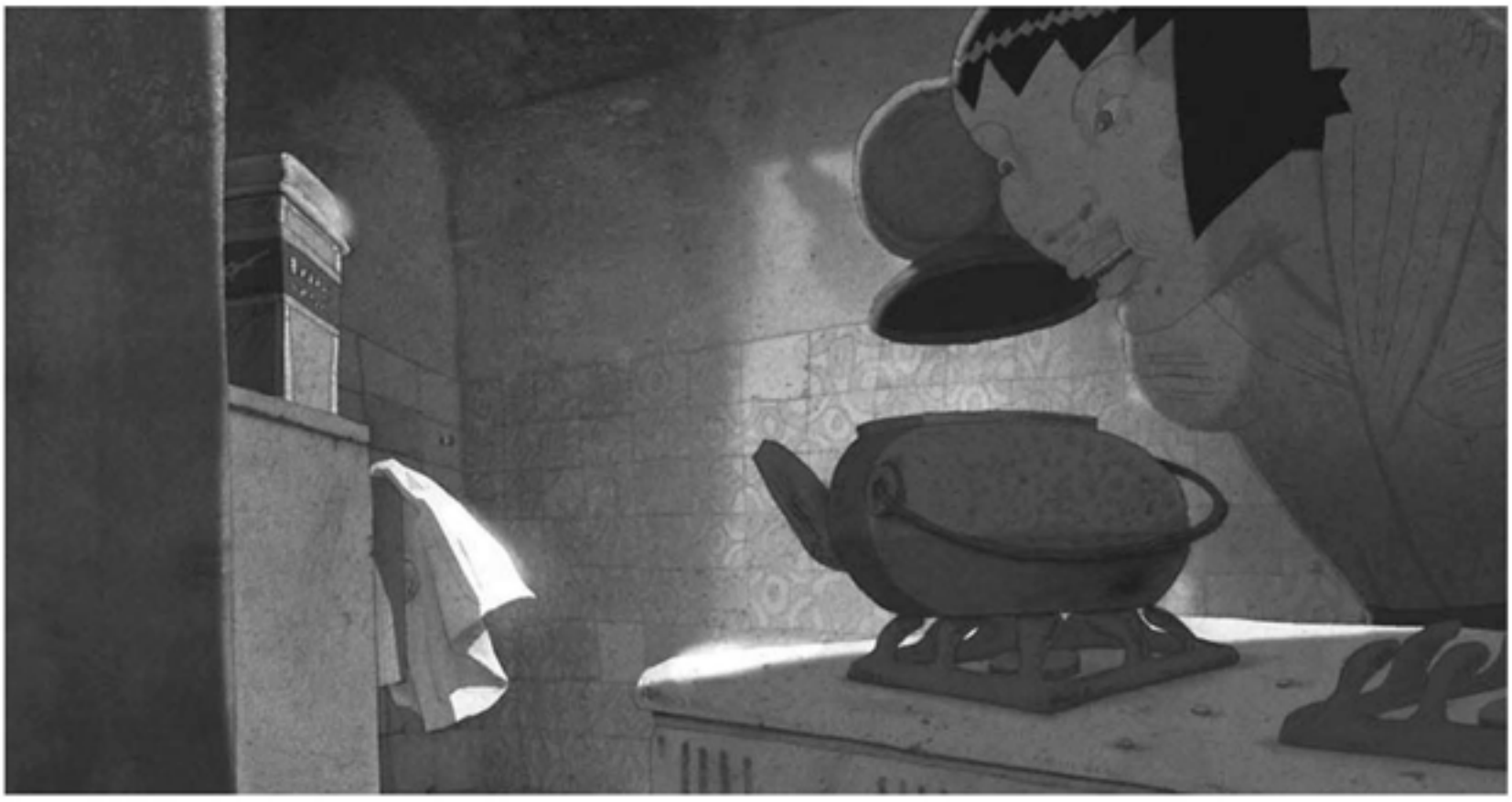
«Питон и сторож»
Автор сценария, режиссер
Антон Дьяков
Художник Антон Дьяков
Композиторы Михаил Круг, Алексей Галлямов
«Союзмультфильм»
Россия
2015

«Кукушка» Дины Великовской – о сухопутной кукушке, уверенно ведущей птенца за солнцем. «Мама-цапля», «Плач птицы Урутару», «Курица» и ряд других работ молодых российских аниматоров определяют идентичность женщины через образ птицы и роль матери. Окруженным самками мужчинам найти себя в очерченных обстоятельствах куда сложнее. Единственное членораздельное слово, звучащее в фильме Игоря Ковалева «До любви», – имя героини, но «Лора» мужчины произносят так, словно подзывают к себе заблудшую сучку. Формальным основанием для привязки двух российских анимационных фестивальных хитов этого года[1] «Питон и сторож» и «До любви» может быть не только техника исполнения (графическая анимация), но и тема городского зоопарка, сюжетная интрига: два создания на некоторое время обретают друг друга. У мужчины живет питон, у женщины жабы. Герои фильмов не городские сумасшедшие, они маргиналы, обреченные на одиночество, и их это нисколько не тяготит. Их истории растворяются в городском гуле, затухают под звуки телевизионных шоу, перебиваются растерянными фрагментами поп-музыки и криками соседей за стенкой. Но потребности и мотивировки действующих лиц обеих картин находятся в различных отношениях между собой: однонаправленности в «Питон и сторож», антагонизма в «До любви».

Жаба на раскаленной крыше

Фабула фильма Ковалева предельно проста: женщина расстается с мужчиной, заводит интрижку с монтажником-высотником, и после бурного выяснения отношений отставной любовник закалывает новоявленного соперника. Но любовный сюжет закончился, не успев начаться, финала зритель не дождется. Структура фильма базируется на принципе отложенного события, а пространства делятся на два типа: закрытые принадлежат Лоре и ее мужчине, а открытые вовне – откуда приходит высотник – достаются зрителю. Конфликт со

1.
Фильмы щедро одарены вниманием аудитории фестивалей и призами. В частности, в ноябре на Большом фестивале мультфильмов «До любви» получил приз критики, а приз дирекции достался фильму «Питон и сторож». «До любви» – победитель минувшего 21-го Открытого российского фестиваля анимационного кино в Суздале – получил и Гран-при 18-го Международного фестиваля анимации Animated Dreams в Эстонии.



«До любви»

средой обитания ощущает только монтажник, который до «любви» видит мир с высоты птичьего полета. Оглядывая город со строительного крана, он и заприметит роковую Лору в момент любовной драмы: застукала любовника *с другой*, заглянув в окно. *Нижний мир* принадлежит женщине.

Если принять гипотезу, что в параметрах мелодрамы любовь – это основное содержание человека, то в фильме Ковалева люди демонстрируют недолюбовь. Автор настойчиво подчеркивает, что пластика и повадки главной героини – животного свойства: она взбирается на крышу дома, чтобы найти очередного самца, совокупляется, как животное, а оказавшись на природе, метит территорию, купается в водоеме, пожирает плоды. Напрочь лишена грациозности и изящества. Центральное место в ее квартире занимает террариум, в котором одна из жаб кончает жизнь самоубийством, а вторая – выжившая – в этот момент равнодушно поедает червя. Бывший любовник Лоры, зверски убивая новоявленного соперника, тоже проявляет животную природу. Однако если мужчина-самец пугается артефактов отношений, случайно обнаружив в лесу вещи покойного, то женщина-самка равнодушна ко всему происходящему. Роковые события изменили в той или иной степени всех, кроме нее.

Когда, встретившись, монтажник и Лора почуяли взаимное влечение, их прыжок с крыши венчает пролет самолета по вертикали пространства кадра. Прием этот кажется избыточным, прямолинейным, однако он отлично вписывается в систему выразительных средств истории, так же как грубая и схематичная эротическая сцена, следующая за эпизодом знакомства. Метафора любовной связи как полета и падения вниз легко считывается широкой аудиторией. Постапокалиптичный пустой мегаполис (лишь однажды пробегут стайкой дети по улице) – сценическая площадка для разыгрывания драмы. Если пространство

«До любви»

в работах Ковалева 1990-х годов («Борис Свислоцкий», «Его жена курица») – это место вырождения людей, различных трансмутаций, создания антропологического варева, то в благоустроенных экстерьерах «До любви» нет и намека на выселки соцреалистической реальности. Отсюда рождается выдержанная цветовая гамма фильма и игра фактур (художник-мультипликатор Дмитрий Маланичев), графическая разработка персонажей, которая отсылает и к аниме, и к эстетике комикса, и в то же время грубые животные тела авторы располагают на фоне акварельных пейзажей – то прозрачного неба, то благоухающего леса. Даже урбанистический пейзаж здесь полон изящества, а квартира героини, залитая солнцем, – пример изысканной светописи. При этом кульминация приходится на ночь: интерес к темным пространствам, инфернальным существам связывает фильм с восточной кинотрадицией.

Конечно, ключ к стилистике фильма Ковалева можно отыскать в раннем творчестве режиссера, можно вспомнить его работу для американского ТВ «Ааа! Настоящие монстры», щедро одаренную призами на международных кинофестивалях, но читается история и вне этого контекста. И еще на память приходит первый спродюсированный Тимуром Бекмамбетовым[2] анимационный фильм «Знак девяти» (совместно с Тимом Бёртоном) про тряпичных бессловесных куколок – родства не помнящих существ[3].

Его друг питон

Итак, герои «До любви» не стремятся покинуть террариум-мегаполис, а единственный, кто мог это сделать, убит. В картине молодого режиссера Антона Дьякова «Питон и сторож» очевидный символизм сбивает с толку. Змей – типичный фаллический символ, не нуждающийся в комментариях, и, разумеется, первичная аллюзия истории:

2. Предыдущим совместным проектом Ковалева со студией Bazelevs Тимура Бекмамбетова был анимационный сериал «Алиса знает, что делать!» по мотивам произведений Кира Булычева.

3. В российский прокат была выпущена адаптированная версия номинированного на «Оскар» фильма – с переписанными диалогами и добавленными закадровыми монологами. В результате персонажам надлежало не уничтожить Машину (как в источнике), а сохранить души.

«Питон и сторож»

«у каждого мужчины есть свой личный удав» – вызывает легкомысленные смешки в зрительном зале. Но в фильме все значительно сложнее, чем в знаменитой фантасмагории итальянского классика Альберто Моравиа «Я и Он». Героев Дьякова не волнуют ни эротические переживания, ни вопросы профессиональной или гендерной идентичности, им остается только выживать в социально неблагоприятном климате. «Питон и сторож» основан на том же приеме, что и фильм Ковалева: герои общаются без слов. Но удав – единственное живое существо в мире фильма, способное удивляться, наслаждаться, творить и… говорить. Здесь он – самый человечный человек и потому в названии фильма вынесен на первый план.

К уволенному из зоопарка сторожу однажды является знакомый питон: прикинувшись мертвым, невольник сбежал из заточения. Отзывчивый человек принимает беглеца, который отныне скрасит его будни, поможет подзаработать да и в домашнем быту пригодится. (Одна-единственная постельная сцена фильма лишена сексуального колорита.) Вместе друзья выберутся к Черноморскому побережью, но и там их ждут неприятности. Однако находчивый питон организует побег друга из тюремной камеры. Итогом дружбы-приключения станет прощание героев: в поисках своего места под солнцем удав эмигрирует, и в кадр наконец проникнет солнце, плоскостное изображение обретет перспективу.

«Питон и сторож» – образец бадди-муви, ведь героев объединяет круг сугубо мужских увлечений: преломить воблу, сходить в баню, выпить пива, сыграть в домино. Разницы между человеком и рептилией (пресмыкающимся) нет, отсюда вырастает изобразительная стратегия и остроумные гэги. Вертикаль пространства-западни повторяется в облике персонажей, ритмически не совпадающих. Лицо сторожа исчерчено дрожащей коричневой рябью, но рот словно накрепко зашит

«Питон и сторож»

суровой ниткой, а движения механистичны, тогда как питон гибок, эластичен, находчив, полон идей, ему присуща богатая жестикуляция. Сторож – хранитель границы, композиционный центр рассказа, удав – его главный герой. Метафорой побега – из зоопарка, из тюрьмы, в Крым, в Африку – определяется структура фильма. В экспозиции истории столкновение взглядов: любопытствующего питона и равнодушного посетителя зоопарка в майке Metallica – задает камертон дальнейшему действию, разводит полюса на живое-неживое, человеческое-животное. И если Ковалев наделяет персонажей глазами-прорезями на лицах-масках, то глаза героев Дьякова – главный выразительный элемент. Графическое решение одно: белый шар со зрачком-точкой, но благодаря едва заметным нюансам работают глаза по-разному. Они печальны у сторожа и слона, злобны у жирного директора зоопарка, а глаза питона широко распахнуты в мир, и благодаря легкой вибрации изображения в них угадывается живой пытливый ум. Прелесть поэтики фильма в том, что речь идет все-таки не столько об эмиграции в лучший мир, сколько о способности преодолеть границы коммуникативные.

В «До любви» герои активно коммуницируют с помощью междометий, по сути, их речь – язык животных, а заимствование человеческой атрибутики – только элемент игры, ибо то, что они пользуются ею, еще не значит, что они люди и что их отношения – человеческие отношения. У Дьякова ситуация диаметрально противоположная. Абсолютно очевидно, что сторож может говорить, но не хочет, его речь определяет поступок: он преодолевает невероятные препятствия, чтобы исполнить мечту друга – покинуть город-террариум живым. ◆

Нина Цыркун

ЛЕВИАФАН И КРИСТИНА

«Война против всех»
War on Everyone
Автор сценария, режиссер
Джон Майкл МакДона
Оператор Бобби Буковски
Художник Вин Томас
Композитор Лорн Бэрф
В ролях: Александр Скарсгорд, Майкл Пенья, Тесса Томпсон, Тео Джеймс, Калеб Лэндри Джонс, Малкольм Баррет, Дэвид Уилмот, Стефани Сигман, Пол Райзер, Джеффри Померой
Reprisal Films/Head Gear Films/ Kreo Films FZ
Великобритания
2016

Мартин и Джон Майкл МакДона – братья, в стиле которых сочетается стебная дерзость Квентина Тарантино и тонкий трагикомизм Этана и Джоэла Коэнов с примесью грубого мужицкого юмора и склонностью к гиперреализму. Как их старший товарищ Тарантино, они дети видеотеки и любят играть киноцитатами, иной раз заимствуя целые сюжетно-структурные блоки и, конечно, типы персонажей. «Война против всех» Джона МакДона прямо указывает на источник – комедийный боевик «Старски и Хатч» Тодда Филлипса с похожей парой отвязных полицейских тех же мастей: место брюнета Бена Стиллера занял Майкл Пенья, а блондина Оуэна Уилсона – Александр Скарсгорд. В обоих случаях эти двое – хорошие плохие парни, от которых начальник рад бы избавиться, но кем их заменить – кругом же одни бесполезные «жирные белые свиньи», как неполиткорректно выражается лейтенант Стэнтон в фильме МакДона. Вообще, кто больше неполиткорректен – герои фильма или его автор, сказать трудно, но фильм перенасыщен взрывными шутками подобного рода, мишенями которых становятся как люди (мусульманки в паранджах, носящиеся по теннисному корту, афроамериканцы, мексиканцы, китайцы и японцы), так и нормы современного социального контракта по линии гендера,

внешнего вида, сексуальной ориентации, религиозной принадлежности и пр. Отюда и лукавое название фильма – «Война против всех» как описание *естественного* состояния общества до возникновения государства в трактате Томаса Гоббса «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского». МакДона пробовал на зуб Левиафана в части его церковно-государственного установления в «Голгофе» и теперь обратился к гражданскому, причем в самой его сути – полицейском контроле и подавлении.

Кто-то из американских кинокритиков по поводу Джона МакДона бросил термин «посттарантиновское кино». Найти водораздел между просто тарантиновским и его последующей ступенью сложно, но ведь даже между модернизмом и постмодернизмом определенной границы нет.

В фильме Филлипса издержки «отвязности» были списаны на безбашенность эпохи диско – 70-е. Теперь же действие происходит в наши дни, и если записать в плюс то, что на экране почти не курят, то во всем прочем новое время даст старому много очков вперед. В том числе по уровню цинизма главных героев, которые лихой парковкой обдирают бока соседским машинам, хладнокровно осаживают причитания безутешной вдовы или затравливают как зайца бегущего клоуна-мима. А к финалу обнаруживаешь, что тебя, зрителя, ловко надули: под лицевой стороной внешней бесстыжей бравады была аккуратно пристегнута подкладка прямо-таки слезливого сентиментализма, от которого махровым тарантинизмом точно не пахнет. Может это и есть посттарантиновское кино? Соседи, видно, и сами поставили свои тачки кое-как (кого хочешь выведет из себя день за днем это наблюдать), вдова, как выяснилось, сама зарезала супруга, а у клоуна в веселой раскраске были полны карманы кокса. Однако ж на то, как Терри Монро (Скарсгорд) и Боб Боланьо (Пенья) прониклись судьбой подростка, отец которого проводил сынка на фабрику детского порно, а мать за то его заколола кухонным ножом, неловко смотреть, так это демонстративно выжимает слезу. Поверить в непреднамеренность авторского замысла в этом случае невозможно. Тут ценность в другом – гротескном пародировании, которое, по слову Виктора Шкловского, обновляет жанр и рождает новое содержание.

Поскольку «Война…» – прежде всего бадди-синема, то пародийны сами герои, к стереотипному изображению которых зритель давно привык. МакДона так хорошо владеет формулой такого рода фильмов, что легко выворачивает ее наизнанку. Внешне это типичная эстрадная каскадная пара – высокий худой блондин и низкорослый полноватый брюнет-очкарик. Под лозунгом «Поехали бить гопоту!» Терри и Боб ловят драгдилеров, но сами подзаправляются ворованным коксом; не расстающийся с бутылкой Терри не задумывается выбить кулаком глаз преступнику и стреляет в промежность другому, но нежнейше танцует танго со стриптизершей Джеки (Тесса Томпсон) в своей купленной «за сверхурочные» огромной стильной квартире; Боб припечатывает

грубым словцом чрезмерно растолстевших сынков, попутно обсуждая с флегматичной женой-интеллектуалкой Долорес (Стефани Сигман) Бретона, Симону де Бовуар, Джозефа Конрада и Ван Гога. Оба персонажа выламываются из рамок, предписываемых им жанровыми клише, им тесно в себе, им тесно в отведенных для пребывания пространствах. Не случайно их пребывание в полицейском участке или дома всегда мимолетно. В участке вредный начальник; непомерно просторная квартира Терри пустынна и необжита, а дом Боба, напротив, так обжит двумя юными Пантагрюэлями и их мамой-интеллектуалкой с кошкой на руках, что хозяину там места вроде и не остается. А потому оба они будто устремлены к иным, безграничным просторам. Преследуя преступника по улицам, через ресторанный или игровой зал, по лестницам торгового центра, они завершают дело на похожей на ринг крыше, где Терри не может остановиться, дубася наконец пойманного негодяя. Не случайна и их бредовая поездка в Исландию по следам исчезнувшего с миллионом стукача. Маршрут их блужданий как будто произволен, но это впечатление обманчиво: у них есть пункт назначения и свой квест они заканчивают в «ложном пространстве» родины, то есть не в Ирландии, а в жилище английского лорда.

При том что оба брата МакДона родились в Лондоне, они по части этнического самоощущения, как часто бывает, «святее папы», постоянно обращаясь к теме Ирландии в самых разных ракурсах и держа в уме фантастическую страну, которой давно нет, а может никогда и не было. (Замечу в скобках, что на фестивале «Новое британское кино», где демонстрировалась «Война…», давал мастер-класс актер Брайан Кокс, исполнитель роли Кутузова в телесериале «Война и мир». Он родился в Шотландии, но в юности перебрался в Лондон, а последние полтора десятка лет живет и работатет в Голливуде. При всем при том Кокс называет себя шотландским актером.) Ирландские авторы, как правило, не отказывают себе в любезности лягнуть англичанина, и в этом смысле МакДона не ломает канона. Вместе с тем паразитирует на каноне главный злодей – «его светлость» лорд Джеймс Мэнган (Тео Джеймс), по видимости, весь состоящий из клише образа английского аристократа: он читал «Одиссею» по-древнегречески, любит лошадей, одет в твидовый пиджак и вхож в масонскую ложу. А при этом промышляет детским порно и сносит голову стукачу Реджи (предварительно вспоминая сэппуку Мисимы) саблей Лафайетта (сомнительно, конечно, чтобы то была именно она), которую из масонской ложи украл.

Действие фильма происходит в Альбукерке, Нью-Мексико (Джон Майкл МакДона прибыл в Новый свет вслед за младшим братом, но фильм снят на британские деньги). Америка проникла в кинематограф МакДона через своего агента, фэбээровца, прибывшего в приморский Голуэй брать наркоторговцев в его дебютной полнометражной картине «Страж» (в нашем прокате «Однажды в Ирландии»). При всех шутках про американцев именно чернокожий агент ФБР (Дон Чидл) там воплощение традиционно понимаемой нормы. И вот теперь, перенесясь на

его родину со всей съемочной командой, МакДона оглядывается вокруг и убеждается, что здесь, как и везде: война всех против всех и государство Левиафан не больно-таки преуспело в умиротворении граждан, но пока есть такие ребята, как Боб и Терри, без него было бы хуже.

Визуальной эмблемой Америки в фильме стала одна картина (в репродукции, конечно) Эндрю Уайета «Мир Кристины», выставленная в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Глядя на парализованную девушку, с трудом выбравшуюся из дома и с трудом ползущую к нему (что в первом приближении можно прочитать как траекторию пути братьев МакДона с их тоской по Ирландии и скитаниях по миру), Терри задумчиво говорит: «Это про что картина? Как будто случится что-то плохое, а она ничего не может сделать». Если иметь в виду предостерегающие знаки – например, оленя, повешенного на дереве рядом с домом, к которому движется Кристина, – насчет плохого можно не сомневаться.

«Война против всех»

А заканчивается фильм тем, что агенты государства, отлученные от него, как часто случается с честными полицейскими, Терри и Боб восстанавливают норму в отдельном случае, примерно наказывая мерзавца Мэнгана. При этом Боб пародирует его склонность к театральным эффектам, рассказывая анекдот про якобы некий экзамен по философии, на котором профессор дает студентам задание: доказать, что этот стул не существует. Пока студенты соревнуются в софистике, правильный ответ дает один из экзаменующихся, который переспрашивает: «Какой стул?» «И что же это за история?» – интересуется Терри, когда оба они покидают апартаменты Мэнгана. «А это дзенский коан, чтобы ты завис и подумал», – отвечает Боб. ◆

NETSCOUT PRESENTS
A WERNER HERZOG FILM
"★★★★
Herzog weaves a fantastical tale. For those looking for a ride through our modern technological world, or indeed a preview of what is to come, this is it."
Lanre Bakare, The Guardian
LO AND BEHOLD
REVERIES OF THE CONNECTED WORLD
THE HUMAN SIDE OF THE DIGITAL REVOLUTION.

Вернер Херцог:

«ВСЕМ, КТО ДЕЛАЕТ КИНО, ПРИДЕТСЯ ПЕРЕТАСКИВАТЬ КОРАБЛЬ ЧЕРЕЗ ГОРУ»

Вернер Херцог приехал на кинофестиваль «Послание к человеку» в сентябре 2016 года. Когда журналисты спросили его, почему он принял наше приглашение, он ответил: «Потому что меня приглашали с неистовством». Это правда, но правда и то, что неистовству мы научились у него, самого отважного и безоглядного режиссера мира.

У Херцога было всего два дня, и программа была и так уже забита до отказа официальными мероприятиями – церемония открытия, премьера его нового документального фильма «О, Интернет! Грёзы цифрового мира», присуждение «Золотого Георгия» за вклад в киноискусство и прочее. Но когда мы попросили его найти время для мастер-класса, он согласился сразу же, с готовностью дисциплинированного солдата кинематографа. И его выступление стало настоящим уроком неистовства.

Херцог продемонстрировал все, на что способен в разговорном жанре. И сам остался доволен – любое дело он любит делать хорошо. Лишь однажды он вышел из себя, когда ему задали вопрос о том, можно ли снимать искреннее кино в эпоху постмодернистской иронии. «Как можно об этом спрашивать? – продолжал он горячиться уже после трехчасового общения со студентами. – Ведь это абсолютно бессмысленный вопрос!» Мы не стали спорить, хотя, на самом деле, если откинуть сомнительные определения, вопрос о том, получится ли у тебя настоящее кино, – это единственный осмысленный вопрос, который может задать режиссер. Другое дело, что задавать этот вопрос надо самому себе. И отвечать не рассуждениями, а фильмами. И это тоже – урок Херцога.

Алексей Медведев, Наталия Пылаева

Алексей Медведев. Как видите, большая часть нашей аудитории сегодня – люди, делающие первые шаги во взрослой жизни, в профессии: они снимают свои первые картины. Вы уже создали множество фильмов, впереди – новые картины, вы прошли длинный и трудный путь не только как режиссер, но и как продюсер, актер. У вас большой опыт и в игровом, и в документальном кино. Очевидный вопрос: каков был ваш первый шаг? Что нужно сделать, чтобы начать движение по этой дороге, которая в итоге выведет тебя куда-то? Может, дадите какой-то совет нашим студентам, начинающим кинематографистам, людям, стремящимся создавать, добиться чего-то в жизни, сделать что-то значимое?

Вернер Херцог. На этот вопрос нелегко ответить, но, думаю, важно иметь некое ви́дение, пока не обязательно четкое, определенное. Но если не видишь на горизонте чего-то, что скрыто от других, не стоит начинать заниматься кино. Техническую сторону этого дела можно освоить за неделю, тут все легко. Как работает камера, как компоновать материал – сегодня все очень просто, монтировать картину можно на ноутбуке. Снимать – на маленькую профессиональную камеру. То есть ремеслом можно овладеть в очень короткие сроки. Нужно начать разрабатывать свои собственные проекты, свои истории, а способ воплотить их вы найдете потом. Я не учился в киношколе. Я вовсе не боюсь этих школ. Но то, что я видел во многих учебных заведениях, особенно в США, сильно разочаровывало и огорчало меня, поэтому я создал собственную, нестандартную, можно сказать, альтернативную киношколу – Rogue Film School. Но там мы в большей мере занимаемся формированием определенных взглядов на жизнь, образа мышления, чем обучением собственно киноремеслу.

Алексей Медведев. Когда вы поняли, что станете кинематографистом? Когда возникла любовь к искусству кино?

Вернер Херцог. Это был долгий путь. Война лишила меня дома. Я родился в Мюнхене, а когда мне было две недели от роду, город начали бомбить. Моя мать решила бежать, мы укрылись в затерянной в горах долине. Условия там были суровые. У нас не было водопровода, приходилось носить воду из колодца. Не было радио, электричество работало с перебоями. Так что в детстве я даже не знал о существовании такого явления, как кино. Лишь в одиннадцать лет впервые услышал о нем – в нашу школу заехал передвижной кинотеатр. Тогда я был разочарован увиденным, кино совершенно меня не впечатлило. Позже, когда переехал в Мюнхен и пошел в среднюю школу, я стал смотреть всякие второсортные фильмы, начал понимать, как строится киноповествование. Есть такой очень дешевый фильм, «Доктор Фу Манчу», там есть сцена перестрелки. В одного из людей Фу Манчу стреляют, он падает со скалы. Через десять минут – еще одна сцена перестрелки, в которой мы видим те же кадры из предыдущего эпизода, их просто использовали повторно. Тот же каскадер точно так же летит вниз со скалы. Я заметил это, а мои друзья нет. Они говорили, что того человека уже застрелили

раньше, так что он не может снова быть на скале. А я ясно увидел, что кадры использовали повторно. Тогда я стал иначе воспринимать кино. Наблюдал, как оно конструируется, как складываются вместе части фильма, как работает монтаж. Было интересно смотреть, как режиссеры создают саспенс, нагнетают чувство тревоги. Вернер Херцог

В общем, я учился самостоятельно, пристально наблюдая и смотря кино. В пятнадцать-семнадцать лет попробовал снимать сам, рассылал свои фильмы в продюсерские компании, но меня везде отвергали, поскольку я был слишком молод. Как-то представители одной компании заинтересовались моим проектом, но когда мы наконец встретились, меня вышвырнули оттуда через полминуты. Я понял, что мне ни за что не сделать проект, если я сам не займусь продюсированием, а для этого нужны деньги. Я пошел работать на сталелитейный завод сварщиком – работал по ночам, а днем учился. Поэтому плохо помню последние два с половиной года, проведенные в школе, что, в общем, неудивительно, – школу я никогда не любил. Я хочу сказать, что вы можете стать независимыми, самодостаточными, окончив эту киношколу. Всегда можно придумать способ найти, заработать деньги на проект. Кинокамеры стали доступными, игровой полнометражный фильм вполне можно снять, потратив не больше десяти тысяч евро. Менее чем за одну тысячу долларов можно сделать документальную картину. Так что сегодня оправданий для бездействия не осталось, надо просто выходить в мир и браться за дело.

Алексей Медведев. И нужно быть смелым.

Вернер Херцог. Когда понимаешь, чего хочешь, к чему стремишься, надо следовать за своим ви́дением, не бояться действовать согласно ему. Куда-то оно тебя да приведет. Очень легко найти оправдание, сказать, что телевидение или кто-то еще не хочет финансировать твой фильм, что продюсерская компания отвергла его. Конечно, каждый

«Фицкаральдо»

преследует свои интересы. Телевидению нужна журналистика, публицистика, а ты, возможно, не хочешь снимать документальное кино такого рода. Я искренне считаю, что надо отделить документальное кино от тележурналистики, разграничить их. Тогда ты окажешься в более свободном пространстве, сможешь создавать поэзию средствами документального кино или творить в нем дикие воображаемые миры. У меня есть картина о пещере времен палеолита на юге Франции, где сохранилась древняя наскальная живопись, – «Пещера забытых снов». В конце фильма – постскриптум, целая глава о радиоактивных мутировавших крокодилах-альбиносах – это абсолютный полет фантазии, буйство воображения. Я хочу увлечь аудиторию за собой в иные сферы, в дальние края, в страну поэзии и воображения. Зрители охотно принимают мое приглашение.

Алексей Медведев. Вы сказали, что в какой-то момент поняли, что реальность в кино «беллетризуется», обрастает вымыслом, определенным образом конструируется, что она во многом искусственна – автор может нагнетать саспенс, уводить зрителя в иные миры. Когда я смотрю ваше кино, у меня возникает ощущение, что ваши игровые и документальные картины растут из одного корня, они проникнуты одним стремлением – жаждой вырваться в некий идеальный воображаемый мир, мир снов и чудных фантазий. И все же игровое кино отличается от документального. На этом фестивале мы, среди прочего, пытаемся понять, каковы эти отличия, что такое документальное, что такое игровое кино, хотя сегодня они тесно переплетены. Но это разные подходы. Когда у вас рождается идея для фильма, как вы решаете, какой подход вы хотите использовать, какие средства – игрового или документального кино?

Вернер Херцог. Идеи часто буквально набрасываются на меня с яростью. Я сравниваю их с грабителями, которые врываются ко мне посреди

ночи. Я вдруг обнаруживаю у себя на кухне этих незваных гостей, один из которых уже идет на тебя, размахивая топором. Так что приходится как-то разбираться с ними – и первым делом с тем, у кого топор. Для меня не проблема увести зрителя в миры чистой фантазии в документальном фильме. Вот например, «О, Интернет! Грезы цифрового мира». Там есть сцена: буддийские монахи стоят на берегу озера, вдали вырисовываются очертания небоскребов Чикаго. Все монахи склонили головы – и строчат в Twitter. Я начинаю размышлять, представляю, что Чикаго опустел, все жители переехали на станцию на Марсе, чтобы выжить. Остались лишь эти несколько монахов, но они больше не молятся. И звучит песня Элвиса «Are You Lonesome Tonight?». Продюсеры говорили, что если я буду делать такие вещи или рассказывать про радиоактивных крокодилов-альбиносов, однажды меня просто вынесут со съемочной площадки в смирительной рубашке. Я ответил, что продолжу делать то, что хочу, и так, как считаю нужным. Чтобы помешать мне, им действительно придется надеть на меня эту самую рубашку.

Думаю, стоит сказать еще одну важную вещь. И в документальных, и в игровых картинах я занимаюсь поисками истины, стараюсь, по крайней мере, приблизиться к ней. Я стремлюсь заглянуть в глубь реальности, пытаюсь понять, что составляет ее суть. Понятия «правда», «истина» искажаются в так называемом cinéma vérité, на телевидении, неверно трактуются большинством режиссеров, с которыми я общаюсь. Они считают, что истина – это факты, а это вовсе не так. Иначе можно было бы сказать, что телефонный справочник Манхэттена, где четыре миллиона номеров, фактически верная, точная информация, – и есть «книга книг». Но это же неправда. Она не дает вдохновения, озарения, не рождает поэтических откровений, лишена той глубины, того проникновенного взгляда, которым обладает настоящая поэзия, эта «книга» не позволяет вам отвлечься от сухих фактов, воспарить над обыденной реальностью. Факты обладают лишь нормативной силой – они формируют нормы. А истина дает озарение. Именно это меня интересует, этого я ищу. Поэтому мне пришлось отойти от фактов, я начал выдумывать, изобретать. У меня есть картина «Уроки тьмы» – о нефтяных пожарах в Кувейте. В самом начале фильма на экране появляется текст, прекрасные слова: «В своем грандиозном великолепии гибель звездной Вселенной будет подобна ее сотворению». Внизу написано, что это цитата из Блеза Паскаля, французского философа XVII века. Но, конечно, это моя выдумка. Все равно Паскаль не сказал бы лучше. А мне нужно было создать определенную атмосферу, ввести зрителя в повествование, задать вектор восприятия еще до того, как он увидит первые кадры фильма. И сразу позволить зрителю приподняться над реальностью. Шекспир писал: «Самая правдивая поэзия – самый большой вымысел». Беру его себе в свидетели.

Алексей Медведев. Это не только суть вашего метода, это касается и сюжетов многих ваших картин. В них герои часто задаются целью, кажущейся недостижимой. Поиски Эльдорадо в фильме «Агирре, гнев божий»,

перетаскивание парохода через гору в «Фицкаральдо». Мы видим, что эти задачи – нечто почти нереальное, невыполнимое, но именно через эти цели герои постигают истину, и зрители чувствуют это.

Вернер Херцог. Вы говорите: «кажется недостижимой» – тут надо подчеркнуть слово «кажется». Я знал, что смогу перетащить огромный пароход через гору, я понимал, как это сделать. Но другие в это не верили, и я чувствовал себя абсолютно одиноким. Всем, кто делает кино, придется перетаскивать корабль через гору, каждый взрослый человек, мужчина или женщина, в итоге должен будет это сделать. И это не просто метафора.

Последний мой игровой фильм я снимал в Боливии, в соляной пустыне. На съемки у нас было всего шестнадцать дней, хотя нам требовалось по меньшей мере тридцать пять. За два дня до начала работы умер отец актрисы, исполнительницы главной роли, и я отложил начало съемок на неделю. Учитывая условия, оператор говорил, что надо снимать снизу, – он предложил выкопать яму и поставить камеру туда. Я сказал, что на подготовку этого уйдет три-пять часов, а нам за пять часов надо отснять двадцать минут фильма. Пришлось придумать альтернативный вариант размещения камеры. Нужно развить в себе особое чутье, понимать, что возможно сделать, а от чего лучше отказаться.

Алексей Медведев. Задам мой последний вопрос, касающийся вашего метода. Работа в киноиндустрии построена на сотрудничестве, это всегда коллективный труд, нужно собирать команду. Этот вопрос очень важен для начинающих кинематографистов. Некоторые режиссеры набирают команду из своих друзей, другие ищут некоего идеального оператора, актера, художника. В истории кино есть яркие примеры разных подходов. Например, Фасбиндер собрал своего рода семью, где были друзья и враги, конфликты, ссоры, постоянное напряжение – как в настоящей семье. Как вы формируете съемочную группу?

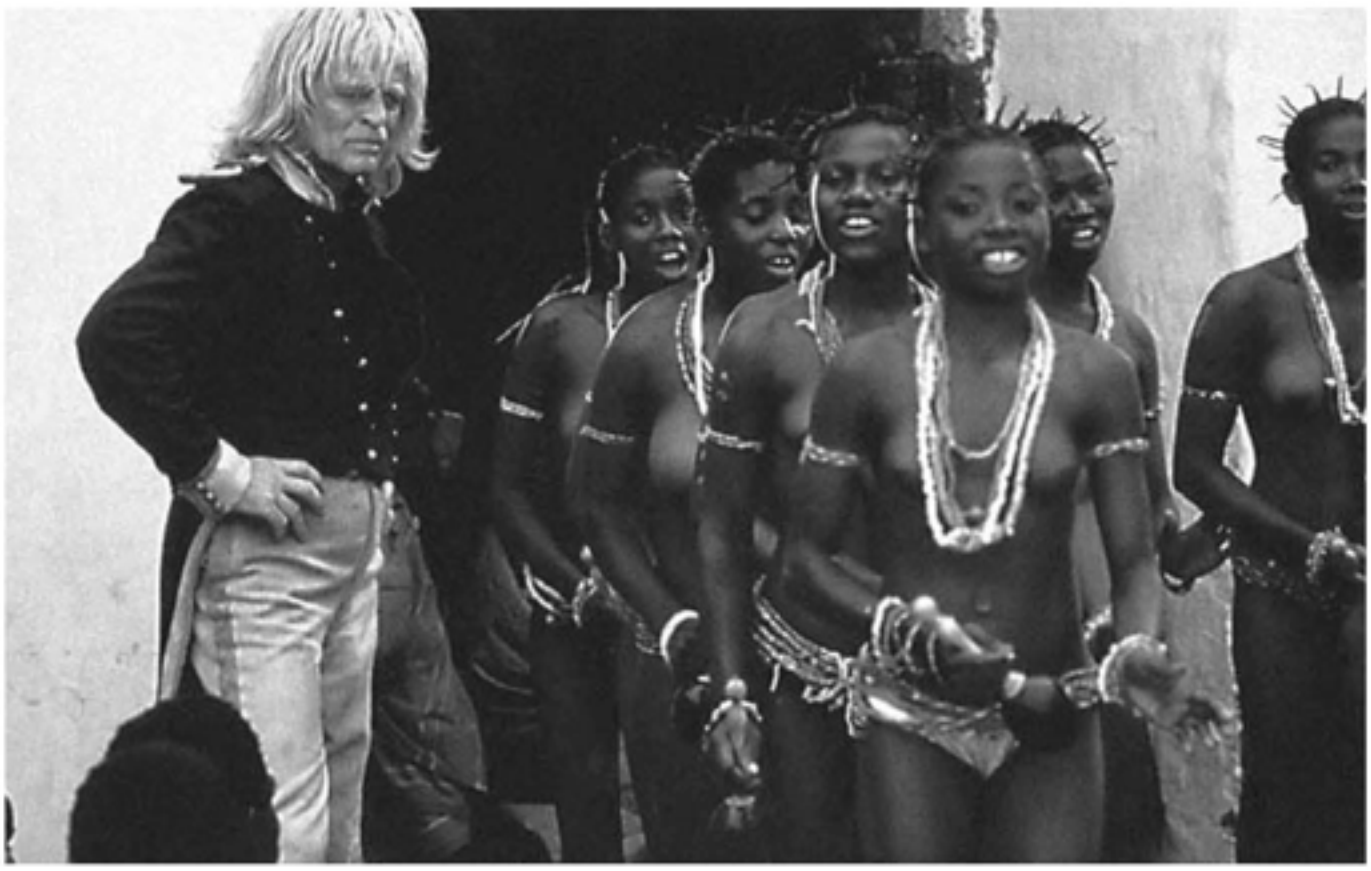
Вернер Херцог. Сначала поговорим о тех, кто занимается технической частью. Всем вам, начинающим режиссерам, нужно найти хороших людей. Лучше искать среди своих сверстников, в вашем поколении есть множество талантливых людей, нужно найти их, раскрыть их талант. Не ограничивайтесь при этом лишь компанией лучших друзей – тех, кто всегда со всем соглашается. В моей команде часто бывают разногласия, столкновение разных мнений. Но режиссер должен четко понимать, что он делает. Тогда все проблемы удастся разрешить очень быстро. В моей съемочной группе мы никогда громко не спорим, не ругаемся, никто не кричит. Мы работаем, как хирурги, делающие операцию на открытом сердце, – быстро и тихо.

Будет хорошо, если до каких-то основных вещей вы дойдете самостоятельно. Я, например, очень рано понял, что у большинства молодых режиссеров возникают проблемы с записью звука. Многие картины не могли завершить именно этого. Я стал очень внимательно подходить к работе над звуком, во многих картинах записывал его

«Агирре, гнев божий»

сам, так же надо научиться работать с камерой. Ваш оператор может заболеть, и тогда вы должны быть в состоянии заменить его. К тому же гораздо проще обсуждать рабочие вопросы с оператором, когда ты четко понимаешь, что хочешь видеть на экране. Что касается актеров, тут много необъяснимого. Кастинг очень важен, необходимо внимательно подходить к этому процессу. Дело не в больших звездах. Часто фильмы подгоняют под конкретных известных артистов, и это сразу видно – картины выходят фактически мертворожденными. Важно прочувствовать текстуру фильма, понять, что рождает особую химию на экране, как подобрать нужных артистов, соединить все элементы в единое органичное целое. Этому в киношколе не научишься. Нужно самостоятельно развивать в себе чутье. То же – и в документальном кино. Надо найти правильных людей, которые вдохнут жизнь в картину. Это чрезвычайно важно. Что дает вам силы, помогает определить критерии, чтобы находить этих правильных людей? Фундаментальный жизненный опыт. Интернет не может его дать. Это вторичный уровень жизни, общения, восприятия. Я не шучу, когда говорю, что пешее путешествие, скажем, из Петербурга в Мадрид может дать вам больше, чем три года учебы в киношколе. Важно быть открытым миру, познавать его непосредственно, тогда мир раскроется перед тобой по-настоящему, во всем своем богатстве и разнообразии. С помощью Интернета такое познание невозможно.

Вопрос из зала. Большое спасибо вам за то, что приехали сюда. Я очень люблю ваши фильмы, когда меня посещает отчаяние, я всегда вспоминаю энтузиазм, с которым вы создавали свои картины, энтузиазм героев из фильмов «Агирре…», «Фицкарральдо», «Каждый за себя, а бог против всех». Хочу спросить вот о чем. Насколько я знаю, последние несколько лет вы живете в Лос-Анджелесе и снимаете фильмы с американскими актерами, даже многие свои документальные фильмы вы



«Зелёная Кобра»

делаете в Америке. Что вас привлекает в Америке? Почему вы в какой-то момент решили поехать туда и там заниматься своей профессией? Не чувствовали ли вы себя там, как герой вашего фильма «Строшек»?

Вернер Херцог. В Америке я познакомился со своей женой Еленой, она родом из Екатеринбурга, мы встретились двадцать один год назад. Я переехал в Америку, оставив все, что имел. А из вещей у меня была только зубная щетка, из-за которой у меня возникли проблемы на таможне. Американцы подумали, что я террорист, который сдал свой чемодан в багаж. Я показал им щетку и сказал, что это – весь мой багаж. После чего меня допрашивали пять-шесть часов. На самом деле, я переехал в Штаты просто потому, что люблю жену. Конечно, передо мной открылись новые горизонты, новые интересные возможности. Возможности сотрудничества, новые формы кинодистрибуции, новейшие технические средства. Мы живем в Лос-Анджелесе, там очень легко найти актеров, связаться с ними – почти все они живут поблизости. Я считаю Лос-Анджелес удивительным городом. Многие явления, ставшие важными для всего мира, зародились именно там. Видеоигры, Интернет, голливудское кино, сформировавшее коллективные мечты большинства людей на планете. Или, например, идея принятия геев как полноправных членов общества. Но и такие глупости, как йога, аэробика, движение хиппи, псевдофилософия нью эйдж – все это тоже родилось в Калифорнии. Так что это невероятно занятное место, некая пограничная территория, мне нравится там жить. Хотя, разумеется, переехав в Америку, я чего-то лишился. Например, там я не могу услышать свой родной баварский диалект, я скучаю по нему.

Вопрос из зала. Скажите, как из большого количества своих замыслов вы выбираете актуальные? Как вы работаете над сценарием? Приглашаете сценаристов или делаете все сами?

Вернер Херцог. Обычно сценарии я пишу сам. Было лишь два исключения. Сценарий фильма «Плохой лейтенант» был написан другим автором, но я сильно изменил его. Дикие, безумные сцены, такие, как эпизод с игуанами, – моя задумка. Так что я считаю себя соавтором этого сценария. Как я выбираю истории для фильмов? Режиссеру нужно стать настоящим рассказчиком. Хорошая практика – рассказывать истории четырехлетним детям, которые всегда очень подвижны, активны и могут внимательно что-то слушать не более тридцати секунд. Попробуйте поведать свою историю ребенку, посмотрите, удастся ли вам увлечь его. Я начинаю снимать картину, лишь если точно понимаю, что идея действительно стоящая, если чувствую, что она просится на свободу, что у меня просто нет выбора. В противном случае не стоит начинать снимать. Я мысленно сразу вижу весь будущий фильм, мне нужно лишь записать то, что я вижу. Поэтому обычно на написание сценария у меня уходит дней пять, а порой и два-три. Я не разрабатываю характеры персонажей, не прописываю подробно сюжетную линию, не продумываю заранее конфликты, не записываю это все на бумажках, не рисую никаких схем, как делают некоторые. Я просто чувствую некий импульс и пишу историю всю сразу, фиксирую ее суть, основные элементы, по ходу отбрасывая лишнее. Часто сценарии бывают слишком длинными, тогда на этапе монтажа приходится вырезать целые эпизоды, чтобы, скажем, сделать из четырехчасового фильма двухчасовой, отказываться от каких-то идей, выбрасывать сцены, которые важны для меня. Поэтому я предпочитаю решать эту проблему заранее, на этапе работы над сценарием.

Довольно часто идеи для сценария или какой-то интересный материал буквально падает мне в руки. Как-то я пришел в гости к другу. Он тогда был сильно влюблен в одну девушку. Помню, он даже не поздоровался со мной, два часа разговаривал по телефону с этой девицей. Я стал смотреть его книги. Прочел абзац в четырнадцать строк в одной книге о Лопе де Агирре, испанском конкистадоре. Я сразу помчался домой и начал писать сценарий, через два с половиной дня он был готов. Весь сценарий родился из того короткого фрагмента, который я прочел совершенно случайно. Я писал даже в автобусе – в нем ехали пьяные футболисты, и голкипера вырвало прямо на мою печатную машинку, но я продолжал работать. Потому что чувствовал, что непременно должен дописать эту вещь, ясно видел будущий фильм, он будто сам просил меня, чтобы я его снял. Кроме всего прочего, режиссеру нужна удача. И в течение жизни надо раз или два прочесть хотя бы абзац в четырнадцать строк.

Алексей Медведев. А, например, обезьяны были уже в первом варианте «Агирре…»? Или вы добавили их позже?

Вернер Херцог. Это интересная история. В фильме был говорящий попугай. Он сидел на плече одного из конкистадоров, который плыл на плоту, заполненном трупами, – его несло в открытый океан. Попугай кричал: «Эльдорадо! Эльдорадо!» Когда я готовился к съемкам, я увидел

маленьких обезьянок, они мне понравились, их мордочки похожи на человеческие лица. Я приручил одну из них, очень милое создание. Она постоянно забиралась мне под куртку или под рубашку и сидела на плече, я доставал ее и кормил. К сожалению, она умерла, и тогда я подумал, что в фильме должно быть больше обезьян. И выпустил на плот пятьсот обезьянок. Иногда события развиваются вот таким причудливым образом.

Вопрос из зала. Вы говорите о команде. Съемки ваших фильмов – это всегда особенный риск. Как вы чувствуете себя перед членами группы? Вы же несете ответственность за них. Каким образом вы оправдываете тот риск, на который идете при съемках своих фильмов? Я имею в виду какие-то несчастные случаи, конфликты в команде. Готовы ли вы к этому?

Вернер Херцог. Этот вопрос вы все должны задавать себе. Прежде всего, берясь за какую-то работу, нужно осознавать, что несешь полную ответственность за нее. Я научился здраво оценивать степень риска. Например, на съемках «Агирре…» мы плыли на плотах через пороги – снимали сцену с конкистадорами. Но прежде я преодолел их сам – со мной был лишь индеец, который помогал грести. Так что я знал, что переплыть реку возможно, риск был минимальным. Выглядит это впечатляюще, предприятие кажется очень опасным, но на самом деле пороги вполне проходимы. Многие считают меня безумцем, вечно ищущим опасность, бросающимся ей навстречу, не думая. Это не так. Я снял семьдесят фильмов, и ни разу ни один участник съемок не пострадал. Вот вам статистическое доказательство. Опасные ситуации нужно прежде всего проверить самому. Хотя иногда их нельзя предугадать. У меня есть фильм «Ла Суфриер», о вулкане. Там мы действовали вслепую, полагаясь на удачу. Вулканологи прогнозировали скорое извержение, по силе сравнимое со взрывом атомной бомбы, уничтожившей Хиросиму. Со мной были два оператора, звук я записывал сам. Мы объехали все КПП, охранявшиеся военными, нам пришлось отъехать на тридцать километров и пробираться по тропам через джунгли. Потом остановились. Я сказал операторам, что мы сильно рискуем и есть вероятность, что мы погибнем. Сказал, что могу взять одну из камер, снимать и записывать звук самостоятельно, а они могут остаться здесь. Один из операторов сразу заявил, что готов идти со мной. Второй, американец, был растерян, сказал, что не знает. Стал протирать запотевшие очки. Я снова спросил его, готов ли он идти с нами. Он опять засомневался, сказал, что ему надо ненадолго выйти из машины. Вернувшись, он спросил, что будет, если начнется извержение. Я ответил, что такое возможно, но тогда нас попытаются вывезти оттуда по воздуху. Тогда он согласился. Так что все члены группы всегда должны знать, что существует опасность, что они идут на риск, ни от кого нельзя утаивать этот факт. Но сегодня можно снять документальную картину в одиночку, взяв профессиональную цифровую камеру с хорошим встроенным микрофоном. И, оказавшись над кратером

«Там, где мечтают зеленые муравьи»

вулкана, ты будешь единственным, кто рискует. Есть такой австрийский режиссер – Хуберт Заупер. Он снял фильм в Южном Судане – называется «Мы пришли с миром». Снял один. Собрал маленький самолет и потихоньку добрался на нем до Судана. Бывал в очень опасных местах, где шли военные действия, попадал в ситуации, исход которых было невозможно предсказать, рассчитать. Если риск слишком высок, лучше делать все самому. У Хуберта есть еще один замечательный фильм – «Кошмар Дарвина», который он снимал на озере Виктория, невероятно интересная работа.

Вопрос из зала. Мой вопрос касается фильма «Уроки тьмы». В этом фильме мы как будто смотрим на все с высоты полета какой-то птицы. Мы летим над странным, непонятным миром. И в какой-то момент, в середине, мы облетаем разбитый ангар и вдруг видим тень от вертолета. И в этот момент я говорю себе: «Черт, значит, я все же не птица». Почему этот кадр попал в фильм?

Вернер Херцог. Думаю, каждый, кто внимательно посмотрит эту картину, поймет, что снять это все можно было лишь с вертолета. В то время еще не было дронов. Да дрон и не мог бы пролететь такое расстояние. Мне не важно, что зритель видит технические средства, с помощью которых мы снимаем, это вполне нормально. Кстати, когда снимаешь с воздуха – с вертолета или из самолета, – качество кадра во многом зависит от пилота, а не от оператора. Находясь в кабине вертолета, я всегда смотрю туда, куда направлен объектив камеры. Периодически я обращаюсь к пилоту, прошу его замедлить движение, повернуть чуть направо или налево. И всегда наблюдаю, что фиксирует камера. В общем, нужно больше думать не о самом вертолете, а о пилоте, точно знать и видеть, что снимает камера. Конечно, пилот может отказаться лететь дальше, потому что есть риск, что вертолет взорвется. Тогда я говорю, что теперь выбор за

«Стеклянное сердце»

ним. На самом деле, разумеется, лучше следовать советам пилота. Недавно на съемках моего последнего фильма «В преисподнюю» (Into the Inferno) я использовал дроны, потому что нам нужно было пролететь над кипящей лавой, а на вертолете это проделать невозможно – он точно взорвется. Дроны очень легко потерять, но нам каждый раз удавалось спасти их. Нужно понимать, как наиболее разумно и эффективно использовать то или иное техническое приспособление. Потому что, в конечном счете, важнее всего – сделать фильм, а не продемонстрировать свою храбрость.

Вопрос из зала. Мне тридцать два года, по первому образованию я художник-иллюстратор. Я пишу сценарии, у меня есть идеи. В этом году я пыталась поступить на режиссуру, но, к сожалению, у меня не вышло. Как вы считаете, смогу ли я получить важный для режиссера жизненный опыт, если не буду обучаться профессии?

Вернер Херцог. Поскольку у вас уже есть художественное образование, вы знаете законы перспективы, умеете особым образом видеть изображения, создавать их. Так что в этом плане вы уже приблизились к профессии режиссера. Но вообще, чтобы стать режиссером или писать сценарии, обучаться в киношколе не обязательно. Конечно, хорошо находиться среди молодых людей со схожими амбициями, стремлениями, среди тех, кого воодушевляет кинематограф, жить в этом особом мире. Это ценно, и в этом преимущество обучения в киношколе. И конечно, школа дает возможность глубоко изучить историю кино. Хотя сегодня благодаря Интернету можно сделать это самостоятельно. И даже если вы поступите на режиссерский факультет, параллельно с учебой надо работать самостоятельно. Пишите сценарии, пишите сразу, не откладывая на потом. Пишите ночью, если занятия идут днем. Не ждите, что вас научат всему. Не важно, какова программа обучения: просто начинайте снимать сами. Учеба в киношколе – лишь некое дополнение,

подспорье. Но ничто не может заменить настоящую, живую жизнь, непосредственный опыт.

Вопрос из зала. У меня вопрос относительно вашего последнего фильма «О, Интернет! Грезы цифрового мира», а точнее, о двух последних кадрах. Первый – когда говорится о том, как выдающиеся люди, такие как Лоуренс Краусс или Илон Маск, меняют своими научными открытиями будущее. И сразу после этого вы показываете людей, которым нельзя по состоянию здоровья жить возле вышек, излучающих этот самый сигнал, открытый великими учеными. Вы подходите к ним очень близко, и видно, как вы их любите. Вы считаете, что те эмоции, которые испытывают герои этих финальных кадров, – это и есть то незыблемое, настоящее, что будет сопровождать человечество на протяжении ста лет, пятисот, тысячи?..

Вернер Херцог. Суть того, что вы делаете как режиссер, в том, что все, кто появляются в вашем фильме, важны для вас, и вы должны показать это. Снимая кого-то, я нахожусь очень близко к объективу, меня фактически не видно за камерой. Но я смотрю на людей с неподдельным энтузиазмом, киваю им, хочу их слушать, и они ощущают, как они мне нравятся, – между нами тут же возникает тесная связь, они живо откликаются. Это случилось даже с людьми, приговоренными к смертной казни. Я сразу заявил, что не сторонник смертной казни. Но сказал также, что не обязан им симпатизировать лишь потому, что у них было тяжелое детство и что их казнят через восемь дней. Но я уважал их и хотел выслушать. Так что иногда речь идет не о симпатии и любви, а о глубоком уважении, которое я проявляю к героям фильма. Когда я снимал заключенных в тюрьме, я был одет в классический костюм. Сегодня, например, на мне мой баварский пиджак – я хочу показать, что я баварец, – а на интервью с заключенными я приходил в костюме, просто из уважения. Хотя сам я ни разу не появляюсь в кадре. Я стараюсь следить и за тем, чтобы никто из членов моей группы не общался с героями до начала съемок. И сам стараюсь ограничивать время нашего общения, мы беседуем лишь непосредственно во время съемок. Мы никак не готовимся, ничего заранее не проверяем и не продумываем. Все должно рождаться естественно, из огромного интереса, любопытства, сопереживания, прямо во время диалога. По этой причине я снимаю довольно мало материала. Очень часто ко мне подходят молодые режиссеры, говорят, что за два с половиной года отсняли 650 часов – у меня сердце разрывается, когда я слышу это. Потому что, очевидно, эти люди не понимали, что делают. Для картины «В бездну» – о приговоренных к смерти – я снял шесть или восемь часов, из которых в итоге получился двухчасовой фильм. Это очень насыщенный, концентрированный материал. Насыщенность рождается именно из напряжения, из сопереживания, порой даже любви, из чувств, которые возникают между режиссером и теми, кого он снимает, объединяя их. Этому надо учиться. Иначе зритель, смотрящий ваши фильмы, всегда будет ощущать себя словно за некой непроницаемой стеклянной стеной.

Вопрос из зала. У многих художников бывают периоды кризиса, когда они не могут ничего создавать. Были ли у вас подобные периоды? Если да, то как вы с ними справлялись?

Вернер Херцог. У меня никогда не было подобного периода. Я всегда был абсолютно уверен в себе, в своих силах. Я ощутил это довольно рано, мне даже неловко об этом говорить. Так что тут я не могу дать какой-то дельный совет. Но, думаю, художнику в кризисе стоит на время отвлечься от своего творчества, забыть о своей профессии и заняться чем-то более приземленным, реальным, получить какой-то новый важный опыт. Например, отправиться пешком в Барселону, чтобы посмотреть, как играет Месси.

Вопрос из зала. В одном из интервью вы сказали, что не делаете раскадровки для своих фильмов. Почему? Вы не используете их только в документальном кино? Или в игровом тоже?

Вернер Херцог. Верно, я никогда не делал раскадровки. Обычно их делает даже не сам режиссер, а специальный художник. Я считаю, что четкое планирование, продумывание и выстраивание каждого кадра лишает картину гибкости, живости, сковывает фантазию на съемочной площадке. Режиссер как бы становится рабом этих раскадровок. Любой идиот может прийти и сделать эту работу. Ты показываешь ему, когда и где тебе нужен крупный план с определенного ракурса, когда – общий план с круговой панорамы и так далее. Это убивает особую рабочую атмосферу, лишает съемочную площадку жизни. Раскадровки могут пригодиться, если снимаешь много сцен с хромакеем, если в фильме много спецэффектов. Скажем, если нужно снять сцену с героями на фоне экрана, на котором потом будут показаны египетские пирамиды. Тогда нужно тщательнее продумывать положение актеров и композицию кадра. Но вообще я считаю, раскадровки используют только трусливые режиссеры, те, что не доверяют своему воображению в процессе съемок. Нужно позволять событиям случаться, пусть все происходит естественно, порой неожиданно.

На съемочной площадке я всегда наименее подготовленный человек из всей группы. В сценарий я заглядываю лишь в последний момент. Я знаю, в общем, о чем та или иная сцена. У нас есть ассистент, который следит за последовательностью съемки эпизодов, он обычно подходит ко мне и спрашивает, сколько кадров я планирую снять и в каком порядке. Я отвечаю, что понятия не имею. Мы просто начинаем работать с оператором и актерами, создаем некую основу сцены, ее базовую структуру, ее хореографию. Диалоги, движения артистов и камеры. Сначала я всегда говорю, что мы снимем все одним планом. И мы пробуем. Часто это оказывается невозможно – из-за скачков во времени, или если надо показать какие-то детали. Мне нравится, когда камера движется вместе с нами, лавируя между людьми, затем, например, мне внезапно хочется узнать, который час, я даю крупный план часов на чьей-то руке, затем камера снова отдаляется. Но чаще всего самый быстрый способ перейти от общего плана к крупному плану

«Каждый за себя, а Бог против всех»

часов – смена кадров, монтажный переход. Так что часто съемка одним планом нецелесообразна и неэффективна. Но надо смотреть на сцену, на последовательность сцен так, словно собираешься снимать все одним непрерывным планом. Потом уже начинаешь думать, где тебе нужен крупный план, где – обратный. В общем, нужно быть смелым, чтобы приходить на площадку и выстраивать сцену именно так, как ты ее себе представляешь.

Часто возникают препятствия и очень легко затеряться в них, они поглотят тебя, съедят все твое время, и тебе так и не удастся снять ни кадра. Как я поступаю сам и что настоятельно рекомендую вам? Я сейчас говорю о съемках игровых картин, с актерами. Придя на площадку, сразу начинайте снимать – не позднее, чем через двадцать минут после начала рабочего дня. Я всегда поступаю так. И мне все равно, что у кого-то грим не идеален, что не все софиты еще выставлены. Но все готовы к работе, у нас есть все самое необходимое, и я говорю, что нужно прежде всего снять какие-то основные вещи. Конечно, иногда по ходу приходится подстраивать свет, что-то менять. Но главное, придя на площадку, быть готовым сразу снимать, несмотря ни на что. Это невероятно важно. Кто-то сказал мне, что так работает и Ридли Скотт. Даже на огромной площадке, как, скажем, в фильме «Гладиатор», он начинает снимать, тратя на подготовку минимальное количество времени. Так режиссер создает определенную динамику съемок, и дальше все встраивается в этот ритм. Я видел, как работают в Голливуде. Там все очень несобранны. На площадке может быть двести пятьдесят человек. Из них по-настоящему работают тридцать, остальные просто сидят, переписываются с кем-то, звонят. Или, скажем, режиссер и актер беседуют. В десяти-пятнадцати метрах от них сидит продюсер, нервно разговаривает по телефону. В перерыве я сказал актеру, что неплохо было бы этого продюсера треснуть по голове лопатой. У меня на

«Носферату – призрак ночи»

площадке все всегда устроено очень просто. Где бы ни стояла камера, именно она – эпицентр всего. Мы с актерами репетируем перед статичной камерой, закрепленной на штативе. Если кто-то хочет позвонить – пожалуйста, но он должен отойти на сто метров. Конечно, нужны рации, чтобы, например, быстро связаться с водителем грузовика и попросить привезти рельсы для съемок с движения. Но сотрудник с рацией должен отойти хотя бы на тридцать метров. Тогда можно сосредоточиться на работе, никто не отвлекается. Я в последнюю очередь ухожу с площадки, когда начинается непосредственно съемка, когда выставлены свет и камера, и я сам даю знак «хлопушкой». Я вообще часто тесно общаюсь с актерами и с героями моих документальных фильмов. Непосредственный контакт важен. Я нахожусь рядом с ними, иногда, если они нервничают, беру их за руку, очень ненавязчиво, беседую с ними. Потом говорю, что настало время серьезно поработать, и тогда уже даю «отмашку». Мы начинаем снимать, и я покидаю площадку, остаются только камера и актеры.

«Хлопушку» я использую и в документальном кино. Я подхожу к герою, спрашиваю, можем ли мы начать, не будет ли ему или ей трудно говорить. И если им тяжело, я успокаиваю их, как-то поддерживаю, говорю, что буду рядом. После чего ухожу и встаю за камеру. Тогда вдруг между вами возникает тесная и очень интенсивная связь. Многое зависит от того, как вы – в практическом плане – выстраиваете пространство съемочной площадки. Это касается любого типа фильмов. Я не говорю, что надо быть диктатором. Если каждое ваше решение обоснованно, на все есть причина, все можно объяснить участникам процесса. В начале съемочного периода я обычно собираю всю группу и говорю, что есть несколько правил, которые нужно будет соблюдать, поскольку мне важно создать на площадке определенный культурный климат.

И еще про Голливуд. Там часто снимают и снимают, очень долго и много материала. Потому что режиссеры не доверяют своему чутью, боятся принимать важные решения. А их нельзя перекладывать на других или откладывать на период постпроизводства. Часто режиссеры перекладывают ответственность на монтажера. Я же всегда говорю, что режиссер должен сам принимать все важные решения, здесь и сейчас. Часто говорят, что многое можно исправить, улучшить потом, с помощью спецэффектов, каких-то цифровых технологий. Но во многих случаях это невозможно. Скажем, плохую актерскую игру нельзя подкорректировать с помощью спецэффектов. Поэтому лучше разбираться со всем в процессе съемок. Также нужно учиться действовать оперативно, поскольку порой обстоятельства резко меняются и оказывается, что снять тот или иной эпизод просто нереально. У меня была такая ситуация на съемках «Агирре…». Произошло наводнение, нашу съемочную площадку затопило. Мы проснулись как-то утром и увидели, что все плоты разрушены, лошади стоят по шею в воде, пушка почти полностью ушла под воду. И что делать? За минуту я придумал новую сцену. Наводнение смыло плоты, часть конкистадоров решила вернуться в лагерь, остальные хотели продолжить путь. Благодаря этой маленькой катастрофе в фильме родился новый конфликт. Так что нужно учиться быстро реагировать, находить выход из трудных ситуаций, придумывать эффективные решения.

Из зала. У меня вопрос относительно ваших онлайн-курсов на сайте masterclass.com, они появились в этом году. Всем известно, что вы противник традиционных киношкол. Как вы решили создать эти курсы? Расскажите о них.

Вернер Херцог. Этот мастер-класс не противоречит моим убеждениям. Дело в том, что в последние десятилетия ко мне приходит множество молодых людей, которые хотят учиться у меня или быть ассистентами на съемках моих фильмов. Я пытаюсь дать им какой-то систематизированный ответ на их вопросы. Моя киношкола, Rogue Film School, тоже выполняет эту функцию. Это не традиционная школа, там творятся довольно дикие вещи. Другая часть моего ответа – эти онлайн-курсы мои мастер-классы. Мне предложили участие в этом проекте. Я посмотрел, что за мастер-классы они проводят. Там были уроки актеров – Дастина Хоффмана и Кевина Спейси; Серены Уильямс, прекрасной теннисистки; поп-певицы Кристины Агилеры и других известных людей разных профессий. Мне понравился такой формат. Я согласился, но предупредил, что мой мастер-класс будет более насыщенным, интенсивным, чем у других. Мне показалось, что опыт был успешным, мое выступление вызвало живой отклик у аудитории. Оно оказалось популярнее, чем лекция Серены Уильямс или Дастина Хоффмана. Я не из тех, кто время от времени занимается благотворительностью. Когда я делюсь своим опытом, я отдаю себя целиком. Проводя онлайн-курс, я действительно стремился быть полезным. У меня богатый опыт работы в киноиндустрии, я снял больше фильмов, чем те, кто смотрит

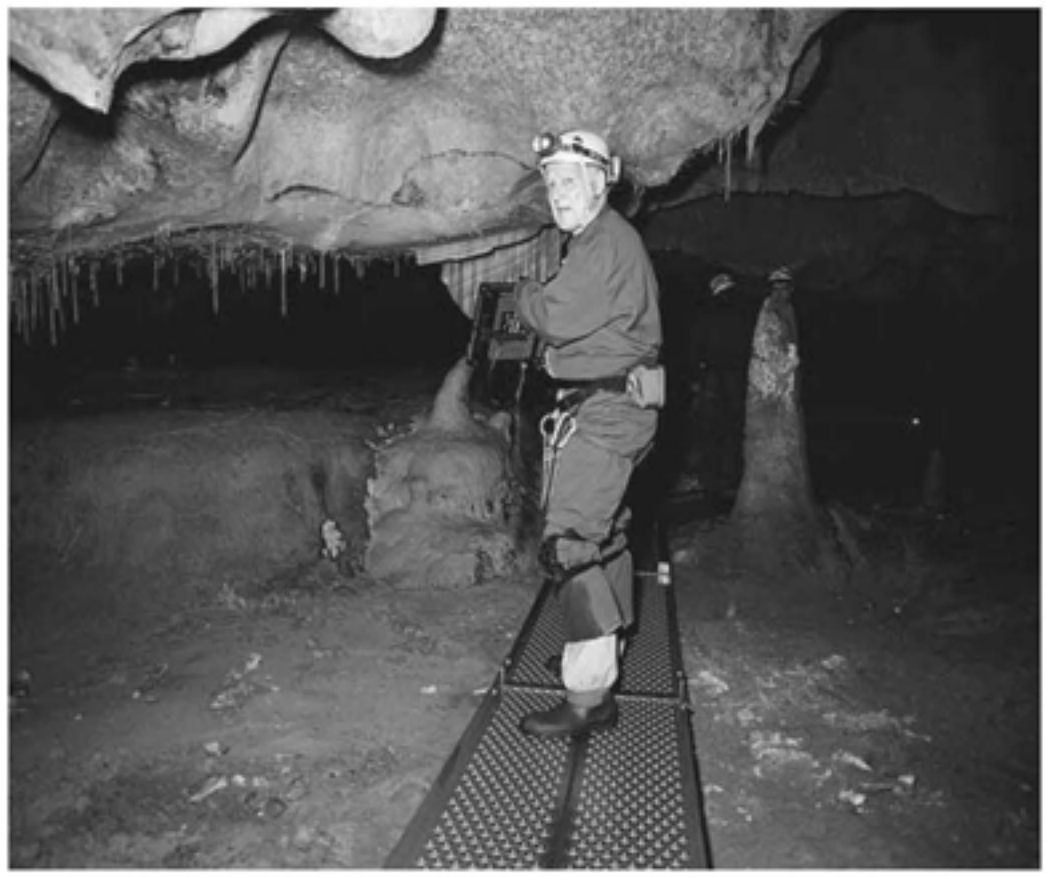
этот мастер-класс. Многому учился на собственных горьких ошибках. Я пытаюсь передать свои знания молодым людям, в чем-то помочь им, дать какие-то практические советы. Может, им удастся избежать ошибок, которые совершил я. Наконец, еще одна часть моего ответа – книга, которую мы сделали с Полом Крониным. Недавно вышло новое издание, расширенное, почти шестьсот страниц. В него включены материалы о еще 15 или 18 фильмах, фотографии, моя поэзия и проза. Мы дали ей новое название – «Руководство для растерянных» (Guide for the Perplexed). Думаю, когда-нибудь она выйдет и на русском языке, а пока вы можете найти ее на английском.

Вопрос из зала. Есть мнение, что режиссер – это не профессия, а тип личности. Согласны ли вы с этим? И если да, то какая черта, на ваш взгляд, самая главная для режиссера?

Вернер Херцог. На этот вопрос я не могу ответить. Сам я никогда не чувствовал, что у меня есть профессия. У меня есть лишь жизнь, и я иду по ней, оставляя за собой следы на песке. Когда-нибудь накатит волна и смоет их. Никогда не считал, что то, чем я занимаюсь, – профессия. У меня просто есть некое ви́дение, очень ясные и четкие образы, представления, и я пытаюсь выразить их, выпустить на свободу. Или мне приходит в голову замечательная история, и я хочу рассказать ее другим. Я рассказчик, поэт, вот и все. А так – мчусь по жизни, сталкиваясь с препятствиями, переживая катастрофы, радуясь победам, как и все остальные. Но я не боюсь жить жизнью режиссера. Помню момент, когда меня настигло отчаяние, мне было шестнадцать или семнадцать лет – тогда продюсерская компания отвергла мой проект. Это было зимой, в Мюнхене. Я пошел в парк, к небольшому замерзшему озеру. Пошел по льду, встал под дерево и сказал себе, что понял свое призвание, свою судьбу. Но хватит ли мне сил принять и осуществить эту миссию? Я полночи провел там, один, в темноте, на замерзшем озере. И осознал: да, я разовью в себе силы, исполню то, что предначертано мне судьбой. Решил, что не буду бояться, буду делать то, что должен. С тех пор меня не покидает чувство некоего обязательства перед судьбой. И вы, если снимаете кино – не важно, станет это вашей профессией или нет, – должны проникнуться этим ощущением долга, осознавать, что это – ваша судьба. И потом просто начинать работать, творить.

Вопрос из зала. В одном из интервью вы сказали, что человечество скоро вымрет. Что, по-вашему, послужит причиной этому? Также вы как-то говорили, что если бы узнали, что завтра случится апокалипсис, вы бы начали снимать новый фильм. О чем было бы это кино?

Вернер Херцог. Вторая часть вашего вопроса – измененная цитата Мартина Лютера, философа, выдающегося реформатора. Он сказал: «Если завтра настанет конец света, сегодня я посажу яблоню». Я не предрекаю скорую гибель человечества, просто размышляю, рассуждаю о том, что будет, если человечество как вид прекратит существовать. В частности, делаю это в моем новом фильме о вулканах, который



«Пещера забытых снов»

мы снимали в Эфиопии. Древних людей, живших в том регионе, вблизи вулканов, привлекал обсидиан, вулканическое стекло. Археологи находили там скелеты, останки первых представителей Homo Sapiens, умерших сотни тысяч лет назад. Я спросил одного ученого, есть ли у человечества в запасе еще сотня тысяч лет. Он ответил, что, вероятно, через тысячу лет человечество будет переживать сильнейший кризис вследствие всех тех ошибок, что оно совершает сейчас, – накапливаются. Но мы все еще многое можем сделать, многое предотвратить, исправить. Так что мы должны быть очень внимательны и осторожны.

Вопрос из зала. У меня очень простой вопрос. Сформулируйте самое главное, что вы в течение своей жизни поняли о кино. Если можно, в одном предложении.

Вернер Херцог. Иногда меня просят подписать книгу и написать какое-нибудь краткое послание. Обычно я пишу фразу: «Каждый за себя, а Бог против всех». Но, разумеется, невозможно выразить опыт всей жизни в одной фразе. Политики умеют это, а кинематографисты нет.

Вопрос из зала. Важен ли для вас язык, на котором вы снимаете фильм? Всегда ли вы можете выразить свои чувства и эмоции на чужом для вас языке?

Вернер Херцог. Для меня это очень значимый вопрос. Я выучил несколько иностранных языков, чтобы они служили неким отражением моему родному языку, это важно. Я считаю, кинематографист должен владеть хотя бы двумя-тремя наиболее распространенными в мире языками. Может, это покажется парадоксальным, но я, режиссер, смотрю не так уж много фильмов, зато очень много читаю, практически каждый день. Естественно, через книги я постигаю искусство повествования, в них раскрываются суть, смысл и тонкости языкового ритма, разные типы концептуального мышления. Часто молодые люди проводят слишком много времени в Интернете, в соцсетях, мало читают. Мне повезло,

«О, Интернет! Грезы цифрового мира»

что я попал в страну, где люди по-прежнему читают много книг. В США студенты колледжей их уже практически забросили, это настоящая катастрофа. Но я не прочел ни одной книги по теории кино или технике написания сценария. Я люблю поэзию. Прежде чем взяться за новый сценарий, я читаю стихи гениальных поэтов, с головой погружаюсь в этот далекий, возвышенный мир, заряжаюсь особой энергией и тогда чувствую, что готов работать. Есть еще кое-что крайне важное помимо чтения и просмотра фильмов. Стоит искренне полюбить музыку, увлечься ею, поскольку музыка намного теснее связана с режиссурой, чем литература.

Вопрос из зала. Можете ли вы, опираясь на свой опыт, искренне ответить, для кого и для чего, по-вашему, существует кинематограф?

Вернер Херцог. Я не знаю, для чего и для кого существует поэзия, зачем и почему мы слушаем великие музыкальные произведения. Такова природа человека, его сущность, это то, что отличает нас от стада коров в поле. Они не умеют рассказывать истории, а мы умеем. И нам следует делать это хорошо.

Вопрос из зала. В современном западном обществе есть ощущение, что все важное уже было сказано, написано, повторено миллион раз. Возможно ли еще в этой культуре создавать искусство, лишенное постмодернистской иронии, с абсолютной искренностью?

Вернер Херцог. Забудьте всю эту постмодернистскую чушь и сложные словесные конструкции. Ответ: да, это возможно – просто посмотрите мои фильмы.

Вопрос из зала. Я родилась в Петербурге, но сейчас учусь в Мюнхене, в киношколе. Я столкнулась с такой проблемой и поэтому хочу спросить вас – о связи режиссера со своей страной. То есть понятно, что для каждого главное, что он человек, но все-таки есть же бэкграунд – страна, национальность.

Вернер Херцог. Стоит скорее говорить не о самой стране, а о культуре. Я очень глубоко укоренен в своей родной культуре, тесно связан с ней. Как ни странно, это не немецкая или прусская культура, это истинно баварская культура, очень выразительная и самобытная. Так же, как, например, культуры Ирландии и Шотландии отличаются от английской культуры, у них свой особый характер. Мне кажется, некая барочная выразительность повествования, его изощренность и богатство всегда были отличительной чертой баварской культуры. Как и буйство фантазии – вспомните сказочной красоты замки, построенные последним королем Баварии, безумцем Людвигом II. Это и есть суть Баварии. Невозможно представить, чтобы в Пруссии или Берлине появился замок Нойшванштайн. Это истинно баварский феномен. Думаю, нужно хранить и поддерживать в себе чувство принадлежности к своей родной культуре. Вам повезло, это настоящее благословение – быть русским. Вы – часть безграничного мира прекрасной музыки, литературы, поэзии, философии. Нельзя отрезать себя от этого мира, даже если в будущем вы будете работать в Новой Зеландии. Вы все равно останетесь русским, даже если будете снимать кино на чужом языке. Мне говорили, что я делал латиноамериканское кино, имея в виду «Агирре» и «Фицкаральдо», которые я снимал в джунглях Амазонки. А я возражал: это не латиноамериканское, а баварское кино. Оно снято на английском, но оно баварское по сути, по своему культурному контексту. Так что никогда, ни в коем случае не теряйте связь со своей культурой.

Вопрос из зала. Каким вашим фильмом вы гордитесь больше всего. Сколько фильмов еще планируете снять и знаете ли, в каком ключе будете снимать дальше? Есть ли какая-то линия, которой вы хотите придерживаться в своих фильмах?

Вернер Херцог. Нет. Я уже объяснял, что идеи моих фильмов – как воры, врывающиеся ко мне посреди ночи. В каком-то смысле я работаю быстрее, чем кинодистрибуция. Вчера на фестивале был показан мой фильм об Интернете. При этом у меня есть еще два завершенных фильма – картина «В преисподнюю», о вулканах, и полнометражный игровой фильм «Соль и огонь». В замыслах – две игровые картины, но я пока не знаю, что из этого выйдет. Они должны наброситься на меня с неистовством, и тогда я постараюсь как можно скорее осуществить их. Я стал работать намного быстрее, чем прежде, поскольку сейчас, с цифровым оборудованием, монтировать гораздо легче. Я могу монтировать почти с той же скоростью, с какой думаю. Если мне не удается найти достаточное финансирование, я снимаю и записываю звук самостоятельно. Но я не строю четких планов на ближайшее будущее. Может, скоро меня вынесут откуда-нибудь в смирительной рубашке.

Вопрос из зала. Душа великого автора всегда является загадкой. И я хочу спросить об одной очень распространенной загадке, потому что мы многое узнаем, пытаясь эти загадки отгадывать. Речь идет о таком явлении, как странная, таинственная любовь представителей высокой

культуры к жанровому кино. Робер Брессон относился к этому непримиримо, он ненавидел обыкновенное кино, но многие другие большие художники страстно его любят. Я хочу спросить: как случилось, что вы встретились с вестерном? В каком возрасте? Сколько продолжалась ваша любовь? Закончилась ли она? И, самое главное, что это были за фильмы? Скажите буквально пару слов о фильмах, которые вас пленили.

Вернер Херцог. Действительно, я исследовал очень популярные явления, даже вульгарные, низкопробные, какие часто можно встретить на телевидении. Изучал самые низкие жанры американского ТВ, но не потому, что увлекся ими или проникся к ним искренней любовью. Мне просто хотелось понять, в каком мире я живу. Я никогда по-настоящему не любил вестерны или фильмы категории В. Возможно, единственное исключение – фильмы с Фредом Астером. Может, они не образцы высокого искусства, но в них есть нечто очень важное, сущностное для кинематографа – движение. Мне нравится смотреть на такого профессионального танцора, как Астер. Сюжеты этих картин всегда довольно банальные и глупые, диалоги – и того хуже. И все же я любуюсь Фредом в кино. Вообще, как я уже говорил, я смотрю мало фильмов.

Алексей Медведев. Вы цитировали Астера в картине «Пещера забытых снов», когда сопоставляли его движения с игрой теней первобытных людей на стенах каменной пещеры.

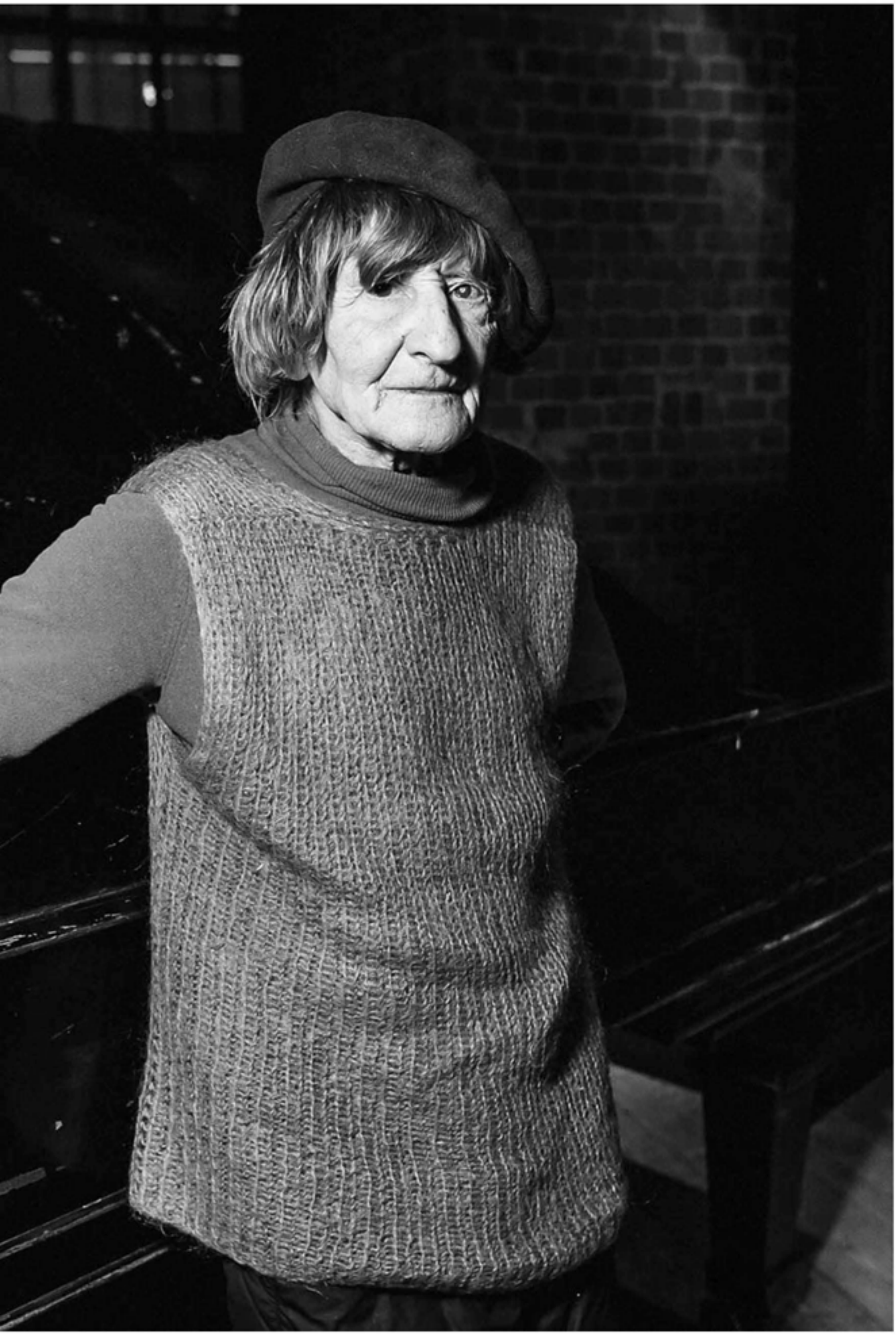
Вернер Херцог. В одном из его фильмов есть удивительная, таинственная сцена. Мы видим на экране невысокую фигуру Фреда, отбрасывающую на стену три огромные тени. Он танцует, они повторяют каждое его движение. Внезапно Фред останавливается, нагибается, а тени продолжают свой танец. Чудесным образом категории причины и следствия отменяются, рушатся, теряют свою суть. В этой сцене кроется особый смысл, это меня восхищает. Даже в самых глупых историях Астер создает поразительные, невероятно глубокие вещи.

Вопрос из зала. Вы не очень уважаете формальное образование. Где вы посоветовали бы поработать будущему режиссеру, чтобы получить жизненный опыт?

Вернер Херцог. Прежде всего, раз уж вы поступили в киношколу, учитесь, возьмите от нее все, что возможно. Вы получите доступ к камерам, монтажному, звуковому и прочему оборудованию. И в чем ваше огромное преимущество, – вы оказались в среде своих сверстников. Будьте активными, обменивайтесь идеями, делитесь впечатлениями от просмотренных фильмов, своими открытиями, слушайте друг друга. Я не стопроцентный противник киношкол. Но скоро, когда учеба закончится, вы окажетесь на свободе, попадете в дикую местность, где никто не сможет вам помочь, никто не будет платить вам стипендию. Мир не встречает кинематографиста с распростертыми объятиями. Поэтому придется быстро учиться, постараться стать самодостаточным, независимым. Тогда не придется все время думать и заботиться о деньгах, которым присущи три ужасных качества: они медлительны,

глупы и трусливы. Вам придется как-то это преодолевать. Вы должны быть умнее денег, понимать, как они мыслят и действуют. Работайте над собой, стремитесь к независимости, самостоятельности, думайте о том, что будете делать, когда выйдете из киношколы. Готовьтесь к тому, что ваша жизнь будет полна трудностей. Мне тоже было непросто. Может, вы думаете, что раз я снял столько картин, мне сейчас легко живется? Это не так. Сейчас мне труднее снимать, в том смысле, что моя аудитория сократилась. Большинство зрителей предпочитают смотреть масштабные голливудские постановки вроде «Звездных войн». Артхаусное кино еле живо. Так что на большую аудиторию я уже не могу рассчитывать. Но продолжаю работать, стараюсь не бояться, делаю то, что должен. Молодому режиссеру важно развить своего рода уличную смекалку, сообразительность, чтобы уметь выживать в самых тяжелых условиях. Когда вы получите образование и начнете профессиональную деятельность, старайтесь все же думать о будущем, строить планы, налаживайте тесные связи с людьми, с которыми вы сможете плодотворно работать. Оператор, с которым вы сняли свой первый фильм, может оказаться настолько хорошим, надежным человеком, что вы захотите работать с ним на протяжении десятилетий. А с продюсером, может, будете сотрудничать в следующие двадцать лет. Находите таких людей. Не ищите легких, быстрых, случайных решений. В общем, желаю вам всего наилучшего, удачи. Надеюсь, вы будете снимать замечательное кино. Спасибо. ◆

Перевод с английского Елены Паисовой



Арсений Занин

ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК: «НЕ ПО ВАШЕЙ ЗЕМЛЕ – БРОЖУ ПО НЕБЕСНОМУ ЛУГУ...»

...поскольку и путешествия, и наблюдения мои будут совсем иного типа, чем у всех моих предшественников, я прекрасно знаю, что мог бы настаивать на отдельном уголке для меня одного, но...
Лоренс Стерн. «Сентиментальное путешествие»

Я утром видел человека, он так был сух и мал, как тот король, сражающийся с ветром. Был третий понедельник декабря. Я видел старика в метро, он песню пел: «Я менестрель, гриот или ашуг, я барабанщик отставной козы, я птицелов, я гений Папагено». Певец был строен и суров. Он пел, трудясь, среди дворов средь выгребных высоких ям трудился он, могуч и прям.
Николай Заболоцкий

Я, может быть, последний на земле поэт бродячий, по крайней мере, больше не встречал я никого, кому со мною было б по пути. «Я целый день шатаюсь по дорогам, хожу в деревни и сижу в корчмах. В мою суму дорожную бросают потертый грош, творожную лепешку или кусок соленой ветчины».
Эдуард Багрицкий

Я бродячий музыкант, мне все ветра – дороги...

Это было три года назад, в последних числах декабря. Волею судьбы заброшенный на север города, я возвращался домой. Вглядываясь в лица скользящих навстречу по параллельному эскалатору, я прокручивал в голове последнюю сцену гениальной «Саламандры» Алена

←
Олег Каравайчук

Таннера. Девушка бежит к метро, девушка скользит в толпе, девушку затягивает фильмом: «Были последние дни декабря, новогодние праздники угрожающе приближались, товары навязывали себя толпе, бросавшейся на осаду магазинов. Это было время, когда заболевание шизофренией грозило стать явлением, способным поразить целые социальные слои общества. Снег еще не выпал, что было вполне нормальным явлением для этого времени. Боже, мы стали такими скучными...» А люди двигались наверх, скользили, закручивались в вихре суеты, бранились, махали шапками, стучали каблуками по прилавкам, требуя халвы, были до хохота серьезны в желании все успеть до наступления полуночи, пока все найденное ими лопнет и обернется снова овощами.

1.

Ave: Prelude

Я забежал в вагон под предупреждающий сигнал, мощь хлопнувшей двери свалила с ног, с носа очки слетели, и я очутился на полу. Поезд тронулся. Я отряхнул колени, напялил очки обратно и вдруг обнаружил себя на прохладной аллее, под тенью кленов и каштанов. Я присел на пустую скамейку, и тут из-за поворота вышел человек... Это король, тот самый Лир. Вы же помните, он учил Корделию, как сохранять себя в безумном этом мире: «С молитвой, с песенкой, со старой сказкой, / Как пташки в клетке, будем петь с тобой». На Лире лыжные лиловые штаны, шерстяная вязаная кофта всех цветов радуги, скрывающие глаза черные очки и берет из полевых цветов на голове. Он мог бы рассказать, что означает каждое растение в его берете (табак, побагровевший, как лицо Нерона, смотрящего на то, как полыхает Рим. Или лаванда, что густо разрослась под окнами в прохладных двориках Одессы, где он родился в 1927 году, спустя два года после того, как Эйзенштейн снимал здесь фильм «Броненосец «Потемкин», и за два года до того, как сюда приехал Дзига Вертов с киноаппаратом...). Хотя, возможно, все это было вовсе не в Одессе, а в Киеве. А в 1929 году арестовали его отца, скрипача...

Лир достал из кармана пузырек бальзама «Биттнер» и сделал несколько глотков. Этот экстравагантный жест крайне удивил окружающих («ведь, в конце концов, на эти деньги можно позволить себе купить бутылку вполне сносной водки или взять бутылку дешевого коньяка, но бальзам-то зачем?»). Вагон тут же наполнился ароматом тридцати трех трав, входящих в состав этого зелья, Лир же, поймав мой любопытный взгляд, протянул бутылочку. Я сделал глоток и почувствовал, как ныряю в поле, как меня подхватывает многоголосица запахов расцветающего леса и уносит в прохладные рощи Комарова. Вот пижма, вот полынь, вот одуванчик, вот ромашка: все готово расцветать. Бутонами наполняется пространство, распускает свои цветки черемуха, разносятся жужжание стрекоз и стрекот пчел. Звучало все: клен, сосны, грабы, пихты, бук; звучали склоны гор, ручьи на склонах,

тропы, звучал платан, рябина, вяз, каштан, звучали кроны и ресницы елей, звучаньем наполнялся лес: звучал коричневый пузатый пузырек в руке. Я посмотрел на дирижера: закрыв глаза, он взмахами торжественно правил эту музыку. Вдруг объявили: поезд прибывает на станцию «Невский проспект», Лир очнулся, вспорхнул, как воробей, и, почти коснувшись коричневым беретом потолка, тут же очутился у дверей. Перед тем как снова оказаться на перроне в декабре, он неожиданно сказал мне: «А я вот иду в Эрмитаж, гимн попросили написать к 250-летию... Сочинял сейчас, думал... А многие боятся, что я бродяга, что их убить хочу...» Я же успел сказать, что ощутил творящуюся им музыку и то, как она наполняет пространство (Ave Prelude – вариации из Гуно, который в свою очередь сотворил из прелюдии Бетховена песнь Благовещения святой Марии). Когда он вышел, на меня с недоумением смотрели люди: «Кто это?» «Это известный композитор... Олег Каравайчук». «А что он написал?» «Очень много всего, музыки на пятьдесят фильмов».

А потом оказалось, что в тот день ему исполнилось восемьдесят семь лет. Больше в своей жизни я не встречал бродячих королей.

В тот день в Эрмитаже (перед тем, как погрузиться в многочасовые импровизации на «звучащем словно гроб» императорском рояле) Олег Николаевич, как обычно, беседовал со своими друзьями, мраморными римскими патрициями, и рассказывал им о городе, что лежит за стенами, о городе, который так близок, но на который им никогда не удастся посмотреть: «Петербург придумал Петр, он был не царь, он был выше, почти Бог, поэт пространственности. Он почувствовал: прямая река – прямые проспекты. Дома не выше шести этажей. Это абстракция великого Малевича. Если с высоты смотреть на петровский Петербург, можно молиться. Это икона». И если каждый из удивленных пассажиров утреннего метро точно видел хотя бы один из фильмов, где звучала музыка Олега Каравайчука, – «Долгие проводы» или «Черную курицу…», «Мама вышла замуж» или «Чужие письма», – вряд ли они смогли бы припомнить ее. Она слита с изображением, так и должно быть с настоящей музыкой для фильма, ведь, как писал в одном из своих трактатов о красках и цвете британский живописец, кинематографист и садовник Дерек Джармен, «лишь точно прозвучавшая музыка вливается в фильм, как яичный желток, скрепляющий пигменты, лишь тогда краски оказываются способными звучать, возвращая утерянное зрение, даря ослепшим глазам возможность снова видеть чистый, девственный мир...» И музыка, создаваемая Каравайчуком, натянута, словно струна, всегда готова к удару молоточка по другую сторону клавиш. В постоянном ожидании резонанса с реальностью. Чтобы звучать и чтобы оловянные солдатики пускались вскачь, а скатерть обращалась (вновь и вновь) полем высокой травы. Тогда с последним аккордом можно вскинуть вверх легкие руки: «Музыку нужно писать так, чтобы человек почувствовал себя свободным от себя. И не только от себя – от Бога, от мироздания и от души. Вот когда от всей души свободен, тогда и есть музыка...»

2.

Портрет художника в щенячестве

«У меня нет ни телевизора, ни радио, и газет я не читаю, так что не знаю, что там про меня говорят. Я просто играю себе и играю. Я не импровизирую, я сразу делаю целое. Лермонтов! Лермонтов – это я. Он сразу делал стихи, с первого раза. А Пушкин импровизировал...» Сохранились кадры, где десятилетний Каравайчук играет в дуэте... вернее – не играет, а живет в музыке. И кажется, он с тех пор практически не изменился: «У древних людей, X–XI веков, таких, как я, было много. Сейчас таких скосили. Меня тоже немного скосили, когда я учился в консерватории. В тринадцать лет я играл хуже, чем в пять. Стал скучнее». Вот что оказывается музыкой для Каравайчука: способность жить собой пятилетним, способность быть человеком играющим (Homo Ludens)... Наверное, потому он так хотел сыграть у Авербаха в «Монологе» (1972), чтобы расставить на скатерти оловянную конницу, чтобы ее оживить. А роль в итоге досталась Михаилу

Глузскому, и Каравайчук тогда страшно на Авербаха обиделся. Но уже через три года он будет писать музыку для его следующего фильма – «Чужие письма» (1975). А в 1982 году в своей, как оказалось в итоге, эпитафической ленте «Голос» Авербах напишет с Олега портрет одного из своих персонажей: вечно неуловимого композитора Олега (его играет Сергей Бехтерев). Композитор постоянно убегает от режиссера, который никак не может закончить картину: актриса смертельно больна и не может озвучить роль, композитор, как мотылек, исчезает из комнаты через балкон, где его «взяла под стражу» машинистка, пока искали режиссера. В студийном коридоре Олег встречает сбежавшую из больницы актрису и просит разрешения потрогать ее, сомневается в том, реальна ли она: «Вы же все время у меня на экране». Взявшись за руки, они убегают от режиссера по коридорам и скрываются в одном из далеких залов с роялем, где Олег хочет сыграть приготовленную для фильма музыку («Ужасно его подвожу... Я написал два варианта, могу еще написать, а режиссеру все некогда, молчит, спешит куда-то... Сам не знает, что хочет, и я не знаю...»). Он играет на рояле и комментирует, где вступают флейты, где звучит фагот. В этом образе не отделить иронию от любования, как и в самом фильме: избитая история про молодую журналистку врывается трагедией необратимого процесса умирания одновременно с проекцией фильма. Остается только голос, голос в темноте зала. «Голос» вышел за четыре года до смерти Авербаха. Вряд ли он тогда уже знал, что неизлечимо болен.

Роли Каравайчуку все же давали, но только эпизодические. Вот, например, у Резо Эсадзе в «Секундомере» (1971) главный герой с девушкой скрывается от назойливых поклонников (он популярный футболист, она не догадывается об этом), в прохладном полумраке книжного магазина возникает дрожащий голос молодого продавца: «Здравствуйте, чем могу служить?» Он нервно вышагивает возле книжных полок. «Пожалуйста, пожалуйста», – разрешает продавец просто посмотреть на здешние богатства... Мы на секунду ловим блуждающий взгляд, однако и этой секунды хватает ему, чтобы разглядеть в футболисте ценителя: «Настоящих любителей книги сейчас не часто встречаешь... Каждый грамотен, каждый учен, но вот в чем тонкая диалектика: раньше книгу искали, а теперь она на поверхности, она сама себя предлагает... Вы зайдете в любой дом, найдете в нем одинаковые книги... Вы скажете, что серийная подписка большое культурное дело?.. И, простите меня, если позволит ваша спутница, – если она слишком доступна, зачем ею дорожить? Вы со мной не согласны? Я вижу по вашим глазам, что вы настоящий ценитель... вот...» И он достает из-под прилавка томик прижизненного издания Пушкина: «Я понимаю, что такое можно и по подписке прочесть, но вот экслибрис... из библиотеки академика Ореста Миллера!» Того самого Миллера, литературоведа XIX века, ярого борца с нигилистами и специалиста по мифологии

и народной поэзии Руси. Каравайчук признается, что очень мало читает, и потому возникающая связь между ним и владельцем экслибриса лишь совпадение, но случайность приобретает масштаб образа, ведь сам Каравайчук словно бы из этого книжного магазина, по крайней мере, его нотного отдела.

Олег Николаевич вспоминал, как мальчиком, но уже в Ленинграде («четыре года мне было»), играл на рояле и вдруг из соседней комнаты прибежал отец и воскликнул: «Да ты же композитор!» Отец был профессиональным скрипачом[1]. Два года назад они сюда уехали из Киева (отца арестовали). Каравайчуку было четыре года, значит, это было в 1931 году. А в начале 1935-го, как мы помним, был «Кировский поток», и удивительно, как он не затронул и их семью… Здесь есть еще место для одной из легенд, постоянно роящихся вокруг Каравайчука. Маленький Олег в 1938 году играл в фильме Григория Александрова «Волга-Волга». Он был пионером, что оркестровал песню письмоносицы Стрелки «Много песен над Волгой пропето…», а в финале дирижировал Мелководским хором «Главкустпрома». Сталин очень любил «Волгу-Волгу» и подарил маленькому Олегу белый рояль. И это, по его словам, спасло жизнь его «неблагонадежному» отцу. Все это, конечно, фантазии, ведь юного дирижера играл совершенно другой мальчик, и рояль тоже вряд ли был.

Потом война, эвакуация в Ташкент. От этого времени сохранилась программка, в которой он указан среди прочих молодых исполнителей. А еще – воспоминания. Как отец водил его в ГОСЕТ и как Каравайчук видел на сцене великого Михоэлса – сражающегося

1. Но самым лучшим учителем для Олега Каравайчука была его мама: «Она была настоящей женщиной, на четверть француженкой, французский был ее родным языком. Мама училась в киевской гимназии, которую дважды посещал Николай II. Окончила консерваторию, дружила с гениальным пианистом Горовицем».

с ветром безумного Лира. Он сидел на коленях тогдашнего «шефа» Нотэ Вайнберга, и мудрый Нотэ говорил: «Жаль, что это не увидят после него…» А в 1948 году на одной из улиц Минска Михоэлса случайно сбил грузовик. А через пять лет выяснилось, что сбит он был совсем в другом месте и совсем не случайно. Семья Каравайчука же после войны вернулась в Ленинград. Тут Олега Николаевича ждали учеба в консерватории и выпускные экзамены. И еще пара легенд… На одном из экзаменов посреди исполнения пьесы он резко прервался, посмотрел в зал и воскликнул: «Ваши скучные рожи мне очень мешают играть!» С тех пор он иногда играет с наволочкой на голове. И это не просто причуда: «Я надеваю косынку или наволочку, чтобы играть не глядя. Ведь на такую рожу иногда можно натолкнуться, что потом ничего и сыграть не сможешь!» Вторая легенда о том, как на выпускном экзамене Каравайчук играл полифоническую пьесу Баха… собственного сочинения: «Профессор начал учить меня верным интерпретациям. Я ему показываю, как чувствую, а он мне – как положено. Вот так и начались мои мучения. Как он меня ни долбил, внутренняя мощь музыкального чувства не позволяла мне принимать его. И я перестал к профессору ходить, он после и сам признался: «Первый раз ты играл лучше всего».

В 1961 году Каравайчук дал первый сольный концерт. От этого концерта осталась заметка в одной из ленинградских газет. Но из нее совершенно не ясно, почему после этого концерта Каравайчук почти на тридцать лет получил запрет на сольные выступления. Видимо, просто не хотел смотреть на «рожи».

3.
Метод дикого мотета

«Но петь святые не могли бы, / Не будь им Музыка доступна. / Так значит, есть она в раю. / А в старину пророк Давид, / Желая усмирить гнев Божий, / Взял да настроил свою лиру / И заиграл столь совершенно, / Что, как в Писании читаем, / Господь одобрил его арфу, И пение дало покой» эти строки пелись в прологе к «Сказанию о саде» Гийома де Машо, одного из величайших музыкантов и поэтов XIV века, одного из революционеров эпохи Ars nova. Высоко ценимый Каравайчуком Гийом де Машо писал их в виде мотетов – это особый жанр церковного пения, когда несколько голосов (в XIII веке три голоса, в XIV – четыре) одновременно поют разный текст на разные мелодии. Мотет был исключительно церковным жанром ввиду сложности восприятия. Каравайчук свои сочинения называет мотетами: «У меня мотетная музыка: абсолютно разные сочинения соединены в единую чудовищной красоты гармонию. Я играю, например, сначала какую-то свою музыку, потом вступает Чайковский, затем Вагнер, но никто не узнает его, потому что это мелодия, которая в небесах. Ты делаешься как бы с тремя головами и одновременно живешь как трехголовый».

Каждый день он сочиняет новую музыку. Это метафизика музыки, постоянное вплетение музыки в каждодневно изменяющуюся реальность. У Каравайчука есть ряд сочинений, посвященных Гийому де Машо. Путь «органичного эксперимента» не мог привести его никуда, кроме кино. А если вспомнить историю «семерки Хренникова»[2], то становится ясно: Каравайчук выбрал для себя самый удобный и естественный путь – путь безобидного полусумасшедшего отшельника, внешний вид, манера общения и неожиданные жесты которого воспринимались как странные причуды, а не как камень в окно советского строя. Причуды такие, как свежая говяжья туша, что была ему необходима для специального звукового эффекта. Писал музыку к фильму Виталия Мельникова «Мама вышла замуж» и захотел хлопать ладонью по говяжьей туше и потом сам ездил на рынок выбирать нужный звук. Скорее всего, очередная легенда, но не кроется ли в ней резонанс (опять же интуитивный) и со школой венского акционизма, и с актуальной на тот момент musique concrète, истоки которой необходимо искать еще в конце 20-х в опытах Арсения Авраамова…

Вот так, подобно вермееровской «Кружевнице», композитор Лир ткет свой многоголосый музыкальный мир. Монтирует и обнаруживает все более и все больнее рвущуюся связь времени и пространства: в истории музыки, в истории искусства, повседневного быта… Одна из первых работ Каравайчука в кино – музыка к фильму «Два капитана» (1955). События книги Вениамина Каверина были перенесены из Москвы в Ленинград. Здесь могло найтись место для легенды, для мотета: возможно, Каверин встречался с Каравайчуком и был давним другом Николая Заболоцкого, а Заболоцкий многие годы близко общался с таким же, как Каравайчук, «сознательным сумасшедшим»

2. «Тут подошел Шнитке и сказал: «Поздравляю вас! Вы теперь глава советского авангарда!» Мы ничего не поняли и решили, что это какая-то шутка. Шнитке объяснил, что Хренников накинулся на наших так называемых авангардистов, чьи анемичные эксперименты, постукивания и позвякивания, не имеют права представлять советскую музыку нигде, а тем более за рубежом, а их исполняли на вражеском фестивале в Кёльне! После этой инсинуации он назвал фамилии по возрастному принципу, начиная с молодых: Фирсова, Смирнов, Артемов, Суслин, Кнайфель, Губайдулина, Денисов. Впоследствии список вошел в музыкальную историю как «семерка Хренникова». – Из воспоминаний Дмитрия Николаевича Смирнова о VI Съезде советских композиторов.

Даниилом Хармсом. «Двух капитанов» ставил ученик Эйзенштейна Владимир Венгеров. Венгеров в 1997 году был похоронен на кладбище в Комарове. А в год, когда Каравайчук заканчивал консерваторию, Заболоцкий вернулся в Москву и после семи лет ссылок и лагерей поселился по соседству с Кавериным в Переделкине на даче у Василия Павловича Ильенкова, «человека отважного и великодушного характера». Заболоцкий посвятил ему стихи: «Уступи мне, скворец, уголок, / Посели меня в старом скворешнике / (...) Начинай серенаду, скворец! / Сквозь литавры и бубны истории / Ты – наш первый весенний певец / Из березовой консерватории». Вот так, в пределах одного времени, может проявляться мотетное созвучие судеб и образов людей, когда уже не стало птицелова Багрицкого, но появился скворец Каравайчук с порхающей походкой, практически парящий над землей. С цепким, острым слухом, нетерпимый ни к какой халтуре: «В чем, собственно, была работа Чайковского? В том, что он упрощал небесную музыку для таких, как вы. Чтобы деньги заработать, славу, в историю попасть. А те, кто не упрощает, они в историю не попадают. Они не могут стать оплотом, примером. Когда Ойстрах упрощал, играя на скрипке, за ним сто Ойстрахов бежали. А я?.. Меня же никуда нельзя пускать – никто ничему не научится, я все разрушу, расстреляю своими нотами».

4.

Вальс печальных глаз для Киры Муратовой

Однажды Каравайчук гулял по Гостиному двору, к нему подошла цыганка погадать, а когда заглянула ему в лицо, сказала: «Нет, не буду, глаза у тебя очень печальные». Каравайчук тогда сочинял музыку для «Коротких встреч»: «И тут эта цыганка соединилась с румынкой Муратовой, и музыка сама в нее сочинилась, не в «Короткие встречи», а именно в нее, в Муратову». Тогда неожиданно, в пользу съемок в «Щите и мече», от главной роли отказался Любшин, и Муратова пригласила Высоцкого. Пришлось отказать и актрисе, утвержденной в пару к Любшину, и главную женскую роль играть ей самой. Изменились герои и поменялся мир, в который уже не ложилась сочиненная музыка. Так показалось тогда. И Каравайчук уехал из Одессы ни с чем. А месяца через полтора Кира снова вызывает его и показывает, как подставила эту музыку: «…да так, что мне и в жизни не догадаться! Это одно из лучших воспоминаний, как режиссер самостоятельно распорядился моей музыкой… Тодоровский в «Верности» просто выкинул… Много такого было…» И остался в «Коротких встречах» первоначальный черновик, к которому Каравайчук потом приписал трубы и виолончели. А потом из Одессы пришла открытка. Муратова писала: «Олежек, ты знаешь, когда я слушаю твою музыку, то она мне больше нравится, чем ощущения в любви за всю мою жизнь. Муратова». А потом были «Долгие проводы», как оказалось, последняя их работа. Фильм потряс Каравайчука. Он остался тогда

в Одессе надолго, а там, как он вспоминает, была эпидемия холеры, и он не эвакуировался и все время думал: «Заражусь или нет… И вдруг сочинилось болеро. Да такое, что как подложили, то все обалдели. Как эти чайки прямо обратились в звуки… А фильм не любили, и очень долго он монтировался и озвучивался…»

Чтобы представить себе реакцию на «Долгие проводы», обратимся к более позднему свидетельству. 5 февраля 1972 года в одесской газете «Знамя коммунизма» появилась заметка тов. Нечипорука о вышедшем фильме, исполненная в неизбывном жанре «грозный глас народа». «…Можно ведь все взять из жизни, а правды жизни не достичь. Все дело в обобщениях! В первой части ленты – пятиконечная звезда на могиле. И это единственное, по чему можно определить, в какой это стране мать ссорится с сыном. Правда, говорят (да и то не все) в основном по-русски, имена тоже вот русские, а так – Франция, как она есть! О чем же спорят эти западногерманцы? – О маминой шляпке, о способе ухода за ногтями! Все какое-то чужое, «со значением», ни слова о чем-нибудь нашем, родном, ну, скажем, о безработице. Или вот в телефонной будке. Два близких друга-школьника, а и тут – полное

непонимание: у Павлика вопиющее (антисоциалистическое) безразличие к душевному состоянию его друга Саши! Вот еще сцена: Саша бормочет что-то, похожее на стихи, но и на бред, и – ну-ка, ну-ка, что он там говорит: «Меня никто не слышит, не слышит, не слышит...» Никто никого не слышит и не стремится услышать, по всему фону сплошные недомолвки, неразборчивые реплики – и вот весь фильм одно невнятное бормотание!..»

Муратова решила делать картину почти без музыки, и от болеро сохранилось только начало, звучащее на первых кадрах, словно настраивающийся оркестр. Каравайчуку было жаль этого болеро. В тот момент к нему обратился другой «долгий друг» – Савва Кулиш, который снимал «Комитет 19-ти», и для записи музыки предоставляли оркестр. Каравайчук сделал вариацию своего болеро. Первый раз услышать собственную музыку в исполнении оркестра! Когда музыка для Кулиша была уже записана, пришла телеграмма от Муратовой: «Приезжай и сыграй мне на рояле то болеро». А когда все стало ясно, Муратова обиделась и больше Каравайчука не приглашала.

Другим тандемом композитор – режиссер кроме Кулиша, Муратовой и Авербаха для Каравайчука стал Семен Аранович. Я напомню здесь о гениальном начале фильма «Летняя поездка к морю». Приглушенные валенком струны рояля (так что слышны глухо ударяющие по басовым нотам молоточки) и «зажатые» духовые (слышен лишь сдавленный гул): это война, авианалет на Архангельск. Вдалеке звучит колокол, и толпы людей бегут по улицам в укрытие. А слышится только напряженное гудение «задавленных струн»: ребенок в трамвае ковыряет чужую булку сквозь сетчатую авоську. И вдруг на все это обрушивается саркастический пафос марша а-ля «Прощание славянки»: «Перед нами стоит важнейшая задача – обеспечить голодающий Архангельск продовольствием. Все мы отправляемся на добычу кайры!», и ребята строем движутся друг за другом на старенький рыболовецкий траулер «Зубатка». В последний путь. Крестовый поход детей. А когда приближается остров, на котором расположились эти птичьи базары, духовые, освобожденные маршем, срываются в визг, перекрикивающий чаек. И все закручивается в вихре «Птичьего танго». Чайки всегда сопровождают корабли, ведь вдруг что случится – можно будет поживиться...

К работе в военном кино Каравайчук впервые обратился в 1956 году, когда Александр Иванов уговорил его написать музыку к «Солдатам» по Виктору Некрасову. После военной «Оттепели» 1941–1943 годов это был первый фильм о войне, в котором грязь под ногами была жидкой, приказы командира могли приводить к гибели, а командовать остатками отряда приходилось невротичному капитану – интеллигенту Фарберу со стыдливо блестящими круглыми очками. Это была первая большая роль Иннокентия Смоктуновского. Каравайчук говорил, что это была одна из самых гениальных ролей когда-либо им виденных: «как Михоэлс, играющий Лира...»

5.

«...у всех у вас нет больше снов теперь»

Другой фильм, вышедший спустя тридцать пять лет, в последний перестроечный год, – о войне другого поколения. «Нога» (1991) Никиты Тягунова по сценарию Надежды Кожушаной был о «постафганском синдроме» солдата, потерявшего ногу. В качестве остранения от темы был взят рассказ Фолкнера. Андрей Плахов точно охарактеризовал уникальность этого хода: «Фильм об Афганистане мог быть чем угодно – батальным полотном, военно-полевым романом, психодрамой с изломом. Но все политические игры, социальные конфликты, психологические нюансы оказались потеснены, а то и вовсе сведены на нет мистической предопределенностью, разлитой в пространстве сюжета». Кожушаная и Тягунов много общались с ветеранами и пригласили рядовых в качестве консультантов. До сих пор прошедшие Афган считают «Ногу» фильмом «своим». Тягунов не был режиссером, планомерно рассчитывающим свои силы «от фильма к фильму», это был выплеск до дна. Каравайчук предложил для фильма «Вальс Екатерины Великой с фаворитами», утверждая, что для одноногого героя нужен именно вальс... Спустя год погибнет Тягунов, через пять лет уйдет из жизни Кожушаная. Ей было сорок четыре. После нее осталось полтора десятка сценариев, лишь половина окажется реализована. Один из них – «Муж и дочь Тамары Александровны» (1988), работа Ольги Наруцкой. Каравайчук писал музыку и к этому фильму и здесь же сыграл свою единственную звуковую «роль со словами»: закадровый голос читает письма к молодой героине от таинственного «друга по переписке», единственного, кто ее понимает. К нему она сбегает одним зимним утром, а потом от случайного мальчишки на заснеженной станции узнает, что это просто одинокий сумасшедший, пачками рассылающий подобные послания по разным адресам.

В 1987 году Каравайчук знакомится с Сергеем Курёхиным. Их свела вместе работа над «Трагедией в стиле рок» Саввы Кулиша, который хотел, чтобы Каравайчук отвечал за «классическую» часть, а Курёхин – за рок. Курёхин давно знал о Каравайчуке, тот же услышал о нем впервые. Курёхин хотел пригласить Каравайчука участвовать в «Популярной механике», но не успел. Олег Николаевич вспоминал: «Если бы Сережа не умер, в мире энергии было бы больше». Одна из легенд того времени – то, как Курёхин приглашал Каравайчука получить партийный билет национал-большевистской партии.

Последней работой Каравайчука в полнометражном игровом кино стала «Темная ночь» (2001) Олега Ковалова. Его вальсы звучат в нескольких видениях – монтажных фрагментах, построенных на нацистской хронике. Один из фрагментов назван «Вальс сумасшедшего». «Роль» дирижера исполняет Генрих Гиммлер, под взмахи его дирижерской палочки страна хлебает ритуальную «народную похлебку», но, стоит кадру слегка укрупниться, на лицах людей можно разглядеть отвращение. Замершие в нацистском приветствии руки в кружевных

перчатках устают и опускаются на руки мужчин, стоящих рядом, поглаживают их и покачиваются словно бы в такт звучащей музыки. Под звуки вальса девушки сбегают вниз по холмам к идущей по дороге танковой колонне. Они залезают на бронемашины и обнимаются с танкистами. Каравайчук превращает навязанный ритуал в танец, в буффонаду. И из прилетевшего самолета выходит не фюрер, а Санта-Клаус. Эти фрагменты превращают фильм в кошмарный сон. По фабуле время нацизма еще впереди. «Нацистская хроника – это то «светлое будущее», от которого хочет убежать герой Имант. Фашизма на дворе еще нет, но он надвигается, и от этого кошмара герой хочет спасти девочку. Он хочет бежать из реальности...» – рассказывает Ковалов. За «Темную ночь» шестидесятисемилетний Каравайчук получил свою единственную музыкальную премию – «Нику». Теперь она стоит на клумбе под окном его дома в Комарове. Там, где он посадил кустики лаванды. В 2016-м...

6.

Cadenza: «Я играю, а улица меняет ритм...»

Вышло солнце и осветило лиловые цветы, что распустились нынешним утром. Лаванда не переживет зиму, в наших широтах ей слишком холодно. Наступило 13 июня, понедельник. Был праздник, а значит, шашлык и рюмка после бани, а значит, есть лишний день – отдышаться перед следующим забегом за дарящими капельку спокойствия разноцветными фантиками. Лаванда расцвела под окном. Разъезжались дачники: «Эти все скупают, теперь три самых популярных места на земле – Париж, Нью-Йорк и Комарово. Жить тут спокойно теперь нельзя». Из открытого окна разносились звуки рояля. И вдруг музыка затихла. Настала тишина. Из дома вышел человек, вышел за калитку и своей пружинящей птичьей походкой запылил по песчаной дороге. Он шел вперед, а вокруг уже не было слышно ни звука. Положил все звуки в карман и теперь несет их с собой. 2016-й, 13 июня, понедельник... ◆

В оформлении статьи использованы кадры из фильма «Олег и редкие искусства» режиссера Андреса Дуке

СТАРТФИЛЬМ, АРКАДА ИНТЕРТЕЙНМЕНТ И РУССКАЯ ФИЛЬМ ГРУППА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ ИРИНУ КУПЧЕНКО В ФИЛЬМЕ

АННА ЧУРИНА

АНДРЕЙ МЕРЗЛИКИН

РОЗА ХАЙРУЛЛИНА

АЛИСА ГРЕБЕНЩИКОВА

УЧИЛКА

RUSSIAN FILM GROUP, СТАРТФИЛЬМ И АРКАДА ИНТЕРТЕЙНМЕНТ ПРЕДСТАВЛЯЮТ ФИЛЬМ АЛЕКСЕЯ А. ПЕТРУХИНА "УЧИЛКА" В РОЛЯХ: ИРИНА КУПЧЕНКО, АННА ЧУРИНА, АНДРЕЙ МЕРЗЛИКИН, РОЗА ХАЙРУЛЛИНА, АЛИСА ГРЕБЕНЩИКОВА, ОЛЬГА ЕГОРОВА, РУСЛАН КАЛИМУЛЛИН "ШИЛО", АЛЕКСЕЙ ЛУКИН "ГУСЯ", АНАСТАСИЯ ПОНОМАРЕВА "ПТАХА", АНЖЕЛИКА ЛЕГОСТАЕВА "ЗАЯ", АНТОН ЧЕЧЕВИКИН "ХАЛЯВА", АРТЕМИЙ СОКОЛОВ "ЖАБА", ВАЛЕНТИН САДИКИ "МАЧО", ВАЛЕНТИНА ЕЛЬШАНСКАЯ "ГОТКА", ВАСИЛИСА ЕЛПАТЬЕВСКАЯ "ОКСАНА", ДАРЬЯ ДУБНИКОВА "МИЛКА", ЕЛИЗАВЕТА БОЙКО "ПАНДА", МАРК ТЮРИКОВ "ЧУМА", АКМАЛ АБЛАЕВ "НАДИР", СЕВЕРИН СТАХОВСКИЙ "ДИПЛОМАТ", СЕРГЕЙ ФРОЛОВ "МАЛИК", СОФЬЯ МАРКИНА "МАСЯНЯ", ЮРИЙ УЛИМОВ "ЗЕЛЕНКА", ЕКАТЕРИНА ШМАКОВА "ЗУБРИЛА", АЛЕКСЕЙ ОПУРЦОВ, МИХАИЛ МУЗИН,
АВТОР СЦЕНАРИЯ ЕКАТЕРИНА АСМУС при участии АЛЕКСЕЯ А. ПЕТРУХИНА, ОПЕРАТОР-ПОСТАНОВЩИК ИЛЬЯ КОНДРАТЬЕВ, ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК АЛЛА САВИНА, РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК АЛЕКСЕЙ А. ПЕТРУХИН,
ЛИНЕЙНЫЙ ПРОДЮСЕР КАРИНА МИРЗОЯН, ПРОДЮСЕРЫ ПЕТР ЧЕРЕНКОВ, БОРИС ГРИФ, ОЛЕГ СТЕПЧЕНКО, АЛЕКСЕЙ А. ПЕТРУХИН

Татьяна Круглова

СТОКГОЛЬМСКИЙ СИНДРОМ В РОССИЙСКОЙ ШКОЛЕ

Современное российское искусство переживает очередной виток поворота к социуму. Социальная тема всегда была для специалистов в области искусства – критиков, эстетиков, искусствоведов – обманчиво простой, требующей для интерпретации не столько профессионального знания законов искусства, сколько гражданской чувствительности. Социально ориентированное произведение искусства чаще всего рассматривалось сквозь призму реалистической поэтики: предполагалось, что художественное качество в данном случае напрямую связано с точностью воспроизведения социальной фактуры, социологически достоверных обстоятельств и человеческих типов. Если искусствоведческий анализ фиксировал ту или иную степень художественной условности, стилевой игры, повышенной метафоричности, интертекстуальной нагруженности, фильм, спектакль, роман, как правило, не квалифицировались по ведомству социальной темы. Речь могла идти о метафизической проблематике, духовно-нравственной или экзистенциальной составляющей, но непосредственно переживаемое наличное бытие, в которое погружен человек сегодня и сейчас, ускользало от предметного и целенаправленного анализа.

Художественная критика остается во многом в плену эстетических маркеров, сформированных в недрах философии искусства, в основе которой четкие критерии: различения направлений, стилей, школ и соответствующих им поэтик. Изнутри этого подхода все виды анализа, рассматривающего произведение с точки зрения его социальной репрезентации, традиционно относились к ведомству социологии искусства: она, в свою очередь, пользовалась арсеналом универсальных методик, далеко не всегда учитывающих меняющиеся

социальные реалии и специфику искусства XX века. Кинокритика особенно остро переживает кризис методологии, рефлексируя по поводу поисков новых моделей социальной диагностики века.

Современная философия искусства активно пытается преодолеть эту ситуацию, вызванную несоответствием методов и технологий анализа тем художественным параметрам, в которых существует мировая художественная практика на рубеже XX– XXI веков. Выход обнаруживается в новых интерпретационных моделях, суть которых заключается в том, что художественная реальность помещается в рамки социогуманитарных концепций, объясняющих современный социальный мир с точки зрения функционирования реалий, аналогов которым не было в прошлом. Например, продуктивные результаты, особенно применительно к киноискусству, дают концепции и теории, делающие объектом своего изучения такие феномены, как постколониальный синдром, гендерные трансформации, травму как событие и процесс, групповую и персональную идентичности, репрезентации коллективной памяти. Таким образом, *«социальность» в художественной ткани вычленяется не в качестве материала, сюжета или типичных обстоятельств, узнаваемых примет окружающей действительности, как это характерно для классического искусствоведческого подхода, а обнаруживается на уровне оптики анализа, помещающего текст в систему координат той или иной социальной теории.* Я попытаюсь разобраться в одном из фильмов об учителях, в качестве призмы выбрав концепции, объясняющие характер эмоциональных и семантических связей в сообществах, которые испытывают деструктивные состояния.

Школьная тема, несомненно, может быть причислена к социально чувствительному спектру художественного процесса. Уже тот факт, что за последние несколько лет школьный учитель стал главным героем нескольких фильмов, вызвавших общественный резонанс, заставляет увидеть в этом важный социальный симптом. Это такие картины, как «Географ глобус пропил» (2013, режиссер Александр Велединский), «Клинч» (2015, режиссер Сергей Пускепалис), «Училка» (2015, режиссер Алексей Петрухин), «Ученик» (2016, режиссер Кирилл Серебренников), телесериал «Школа» (2010, режиссер Валерия Гай Германика). На мой взгляд, многие исходные мотивы, развившиеся позднее, были заданы еще в 1988 году в фильме Эльдара Рязанова «Дорогая Елена Сергеевна». Это фильмы разные по жанровым, стилевым и авторским характеристикам, но для выбора объяснительных концептов обратим внимание на ряд общих черт воссоздаваемого в них мира.

Первое, что бросается в глаза, – распад привычной иерархии и порядка, регулирующего отношения между учителями и учениками. Авторитет учителя чрезвычайно низок и не поддерживается даже на уровне формального следования правилам. Ресурс «управления процессом» предстает либо как исчерпанный, либо как ненадежный. Учителя фактически не являются представителями власти, трансляторами официально принятых культурных и социальных норм,

«Училка», режиссер Алексей Петрухин

а именно эта функция объединяла классическую школу на всех этапах ее истории – от начала Нового времени до конца индустриального общества. Вопрос об уровне преподавания, качестве подготовки учителей, их личном человеческом статусе оставим за скобками, так как важно зафиксировать принципиальную трансформацию роли учителя в обществе.

Второе: класс – как сообщество – в состоянии хаоса начинает самопроизвольно устанавливать собственное понимание порядка, практически всегда воспроизводящее признаки архаических обществ, тяготеющих к теневым (мафиозным) или криминальных структурам. Связи выстраиваются и регулируются правом сильного. В отношениях между учениками широко используются шантаж и подкуп, выбирается «козел отпущения», устанавливается жесткая дифференциация на господствующих и подчиненных, почти постоянно пребывающих в состоянии лиминальности (униженности и лишения прав, дефицита персональной значимости). Чаще всего власть захватывается неформальным лидером, наделенным психотипическими признаками харизматика, умело манипулирующего своими адептами. Именно такой лидер начинает противостоять власти учителя, и между ними разворачивается поединок, исход которого всегда непредсказуем. Учитель оказывается перед тяжелым выбором, навязанным ему сложившимся раскладом сил: или он втягивается в состояние противостояния, используя арсенал военных действий (угрозу, страх, наказание, лишение прав и т.п.), или пытается соответствовать традиционной просветительской миссии, основанной на принципах убеждения, гуманизма, уважения к личности ученика. Выходы из описанной ситуации авторами фильмов предлагаются различные, но сама ситуация чаще всего напоминает войну, и в «холодном», символическом, варианте, и вполне «горячем», с угрозой для здоровья и жизни.

«Ученик», режиссер Кирилл Серебренников

Фильм «Училка» в связи с вышесказанным интересен тем, что сюжет о террористах и заложниках наиболее ярко проявляет стремительное скатывание школьной коммуникации к языку насилия. Террор появился на сцене истории во времена Великой Французской революции и был развязан теми, кто провозгласил лозунги Просвещения – Свободу, Равенство, Братство. Это был государственный террор – «сверху», но вслед за ним и часто в ответ на него стал приходить террор «снизу», и в начале XXI века язык террора стал повсеместным и «благодаря» средствам массовой информации – привычным, проникающим во все сферы повседневности.

Фильм «Училка» широко обсуждается, высказываемые суждения касаются самых болезненных социальных тем, но это не должно вводить нас в заблуждение: вывод о глубине и сложности поставленных в фильме вопросов представляется нам преждевременным. Обычная раскладка оценок в массовой аудитории производится по шкале реалистично/нереалистично. Современный зритель привык к прямым подсказкам, указывающим на степень условности, с которой ему придется иметь дело. Как правило, эти подсказки полностью ограничиваются жанровыми рамками мирового кинематографа: триллер, комедия, драма, боевик, фэнтези, – а также разновидностями этой жанровой палитры. Все, что не вписывается в четкие жанровые условности, обречено на более или менее непосредственное сопоставление с окружающей действительностью.

Фильм Алексея Петрухина, как и многие другие современные российские картины, построен на принципах более сложной художественной модели, которую для простоты и удобства можно назвать полижанровой. На мой взгляд, именно такая жанровая неоднородность, граничащая с эклектикой, порождает коммуникативный дисбаланс в среде адресатов, пользующихся совершенно различными

«Училка», режиссер Алексей Петрухин

критериями оценки. Те, кто идет вслед за «документальным» ходом повествования, обнаруживают в произведении злободневную актуальность, реагируя остро негативно или, напротив, положительно, в зависимости от соответствия собственному опыту общения с современной школой. Те, кто увидел в фильме приметы художественной условности притчи, гротеска, комедии, также резко разделены в степени своей удовлетворенности увиденным, но уже по другим основаниям. Сопоставление в данном случае идет в контексте общего культурного и кинематографического кругозора. Очевидно, что знатоки и любители отечественного, европейского и американского кинематографа, классического и современного, мейнстрима и артхауса, видят в «Училке» множество вторичных приемов, недостаток художественной фантазии и недотягивание до качества образцов жанра. Заметим, что сам режиссер довольно четко обозначил жанровую природу своего фильма в одном из интервью: «Это басня. Хотя, если говорить киноязыком, то это фарс. Еще можно говорить об остросюжетной социальной драме. Тоже подходит. Но вообще воспринимать картину следует именно *как басню*, со свойственными этому жанру драматизмом и трагизмом».

Оставим в стороне две темы – художественное качество (жанровую природу) и правдивость (социально-психологический мимезис). Обратим внимание на то, что все пишут о сильном социальном эффекте, об общественно-значимой идее, о потрясении и т.п., но никто не раскрывает конкретный смысл кинематографического послания. Попытаемся, пользуясь принципом «медленного чтения», реконструировать логику повествования.

Довольно длинное начало, подробно показывающее мир героини, Анны Николаевны (Ирина Купченко), ее быт, внешний вид, привычки, позволяет нам составить первое и вполне основательное впечатление

«Ученик», режиссер Кирилл Серебренников

о ней. Доминанта ее облика – глубочайшее уныние, почти депрессия, нежелание идти на работу, отвращение к тому, чем ей придется заниматься целый день. Пока мы не знаем, в чем причина, временное это состояние или длительное, исток его лежит в интимной сфере или внешней, публичной. Но вот «училка» уже в школе, и становится ясно, что существует взаимное недовольство и с ее стороны, и со стороны коллег и начальства. Разлад с окружающим миром становится более отчетливым и тогда, когда Анна Николаевна долго не решается войти в класс, где должна провести урок истории. Но мы все еще остаемся в школьной системе координат, и поиск ответов на вопрос, почему так тяжело Анне Николаевне, ограничен пространством конкретного места действия.

Класс встречает учительницу реакцией, не оставляющей сомнения в том, что у нее нет никакого авторитета и, соответственно, никакой власти над учениками. Это большая сцена, в которой мы не только получаем возможность убедиться, как мало ученики ценят Анну Николаевну, но и получить представление об их взглядах по множеству ключевых вопросов современной России: об отношениях с Украиной, мигрантах, советском прошлом, 90-х годах. Реплики подобраны тщательно, в прямом соответствии с набором типичных, согласно социологическим опросам и групповым предпочтениям россиян. Этот групповой портрет класса схематично отражает вполне взрослую картину российского общества: агрессивный тон обмена суждениями, мгновенное переключение на силовые аргументы, навязчивое стремление унизить того, кто не похож на тебя. Как мы знаем из социологической аналитики, атомизированное сообщество, не владеющее навыками сотрудничества и солидарности, тем не менее проявляет поразительное единство в негативной идентичности, в тотальном недоверии к рациональным доводам, законодательным нормам, этическим регулятивам.

«Училка», режиссер Алексей Петрухин

Единственное, на что учащиеся могут опереться, – это сильная вертикальная власть, как правило, харизматичного лидера. Пока на арене никого подходящего не обнаруживается, класс погружен в стихию хаоса, смешного и пугающего одновременно, но до поры вполне объяснимого особенностями переходного возраста. Героиня Ирины Купченко не делает ничего, чтобы выйти из этой ситуации нарастающей взаимной вражды; наоборот, она ее предельно обостряет, как будто подчиняясь логике «чем хуже, тем лучше». Вместо классического урока перед нами череда взаимных обвинений, но обе стороны не слышат друг друга. Сцена построена таким образом, что никто (ни учитель, ни одноклассники) не вызывает ни сочувствия, ни солидарности со своей позицией, так как язык их коммуникации – нетерпимость. Эта огромная по времени часть повествования принимает форму дурной бесконечности, из которой нет выхода. Время урока уже давно стало растягиваться, психологически восприниматься как нечто, что никогда не закончится. Собственно, это и есть простое определение ада.

Драматургически такое построение оправданно: затянувшееся противостояние, «бессмысленное и беспощадное» (мы так и не получили объяснения мотивов подобного поведения ни с той, ни с другой стороны: видимо, приходится принять на веру, что это постоянная величина, даже норма, по-другому у них – у класса и Анны Николаевны – не бывает), должно разрядиться, и непременно – катастрофически. Все, что было нам явлено до этого, не может обещать скорого катарсиса.

И вот наступает точка перелома: захват пистолета учительницей. С этого момента наступает другая фаза развития сюжета. Из вязкого пространства, где есть атомизированная толпа и противостоящая ей одинокая фигура, возникает четкая структура, оппозиция «палач – жертва». Точнее, пока не палач, а судья. Грозный и безумный. Ведь нет никаких сомнений, что она, учительница, обвиняет своих учеников

в невежестве, лени, праздности, социальной безответственности и антипатриотизме. И она готова оправдать свое право наказать их за это. Именно в этом смысле Анна Николаевна присваивает себе роль судьи и палача.

Интересно, что оружие всегда становится маркером ситуации: стоит ему появиться, и люди бессознательно и стихийно встраиваются в роли, заданные архетипически. Тот, у кого в руках оружие, становится обладателем силы, власти и истины. И дальнейшее развитие мотива «обладание пистолетом» укрепляет уверенность в том, что только оружие делает человека смелым, искренним, способным называть вещи своими именами. Каждый, к кому попадает пистолет, произносит монолог про свою правду. Пистолет переходит из рук в руки, попадая к разным личностям, но стержень ситуации всегда один и тот же: каждый стремится не только высказать все, что накипело, но с оружием в руках эту свою правду утвердить.

Природа художественных повторов такова, что неизбежно приводит к эффекту привыкания на уровне рецепции: мир так устроен, такова природа вещей. В данном случае это означает следующее: оружие и связанное с ним насилие взрывают привычный ход вещей, вскрывают лицемерный покров, обнажают суть, раскрепощают. Грубо говоря, нарыв должен быть вскрыт, и пусть вид гноя вас не пугает. Следуя этой логике, теперь – после вскрытого гнойника! – должна наступить очистительная фаза: внезапно меняется тональность, лицо Купченко смягчается, у многих появляются слезы, когда все по очереди, впадая в лирическое настроение, начинают читать стихотворение «Жираф» Николая Гумилева. И тут зрителю самое время воскликнуть: «Не верю!» Но не потому, что «так в жизни не бывает», а потому, что заданная драматургией логика говорит – нет, кричит! – совсем о другом. Как, где произошел скачок от формул «палач – жертва», «судья – подсудимый», «прокурор – обвиняемый» к другим практикам человеческих отношений? Как могло родиться взаимопонимание в ситуации направленных друг на друга пистолетов? Откуда взялась солидарность заложников и террористов? Из какого зерна произрастает сочувствие к палачу?

В этой точке, на мой взгляд, фильм стал развиваться вопреки замыслу авторов – по своей логике. Все стало обретать фантомный характер. Класс вместе со своей учительницей, ставшей, наконец, долгожданным харизматическим лидером, структурировавшим толпу, погрузился в мир иллюзорного катарсиса и освобождения. И здесь мне стало по-настоящему страшно, так как опаснее этого нет ничего. Дети стали отвечать, один за другим, выученные (в неволе!) уроки, с лица Анны Николаевны уже не сходила блаженная улыбка, радость ее возрастала раз от разу. Чему же она радовалась? Она хотела, чтобы дети научились думать, выражать самостоятельные суждения, быть искренними и ответственными, знать историю своей многострадальной страны и разбираться в ее трудных проблемах. Сбылось ли то, о чем

мечталось? Конечно, нет. Дети вызубрили страницы учебника, удовлетворив свою учительницу набором банальных, стереотипных, расхожих клише о современной России и ее прошлом. Чего она добилась? Того же, чего всегда хотели плохие учителя, не важно, в дореволюционной, в советской или в постсоветской школе: послушания. Старые, как мир, приемы шантажа и манипуляции, вернее, два из них, всегда эффективные. Первый: сынок, выучи урок, а не то папа тебя накажет розгой. Второй: сынок, выучи урок, а не то мама заболеет и умрет.

Единство между классом и учительницей, возникшее перед появлением освободителей из ОМОНа, держится на иллюзии, которая называется «стокгольмский синдром»: террористы и заложники проникаются друг к другу взаимной симпатией, что делает их как бы едиными, повязанными общей судьбой. «Стокгольмский синдром» – психологическое состояние, возникающее при захвате заложников, когда заложники начинают симпатизировать и даже сочувствовать своим захватчикам или отождествлять себя с ними». Термин возник после известных событий 1973 года и применяется в том числе для описания бытового семейного насилия. Психологи до сих пор спорят о том, считать ли состояние солидарности между жертвой насилия и насильником патологией или это неизбежная защитная реакция, является ли идентификация жертвы с тем, кто причиняет ей зло, проявлением серьезного нарушения социализации или это временная тактика. Оставим разрешение этих споров в компетенции профессиональной психологической науки и отнесемся к «стокгольмскому синдрому» как к важнейшей социальной метафоре. Существуют прецеденты интересного использования этой структуры применительно к анализу художественных текстов.

К финалу между учительницей и ее учениками не остается никаких различий в ситуации страдания/заточения. Все одинаково виноваты, все равномерно наказаны. Безусловно, авторы нагнетают атмосферу взаимной симпатии учеников и учительницы, когда между ними возникает сговор, сплачивающая их тайна совместно пережитого. Одним из ключевых проявлений «стокгольмского синдрома» специалисты считают то, что доверие заложников по отношению к захватчикам, с которыми они разделяют опасность, вытесняет доверие к органам безопасности, которые проводят операцию по их освобождению. Иррациональность и сила общего переживания блокируют не только аналитические процедуры, но и попытки сохранить свое «я», занять самостоятельную позицию. Напомним, что один из учеников не подчиняется педагогу и отказывается отвечать урок. И это вызывает искреннее возмущение и у Анны Николаевны, и у его одноклассников: он пошел против воли коллектива, пренебрег общим мнением.

Но если есть зритель, на которого не подействовала магия «вместе поплакать, и станет легче», он непременно задастся вопросом: а кто все это начал? Возможно ли в этом мире ставить вопрос о персональной

ответственности? Или мы опять будем твердить о «системе» или «русской ментальности»?

Прокрутим ленту назад, до того места, как главную роль стал играть пистолет, не случайно волшебным образом испарившийся в финале («мавр сделал свое дело, мавр может удалиться»). Ведь именно Анна Николаевна сделала оружие ключом, с помощью которого была открыта дверь в «стокгольмский синдром». Именно она завела механизм добывания истины с оружием в руках. Именно она вбивает в головы ученикам истины, которые никого не греют. Именно ей не приходит в голову расспросить своего ученика, принесшего в класс пистолет, что у него случилось в жизни. Она, будучи, скорее всего, классным руководителем или просто давно зная этих ребят, не в курсе, что у одного из них погиб отец. Ей это неинтересно, как не важно вникнуть в ту непростую ситуацию, в которую он попал. О помощи или совете не идет речи. Ей нужно от них только одно: выученный урок. Ей это необходимо как оправдание собственной жизни, поскольку только это даст ей возможность не смотреть правде в глаза, мучаясь вопросом, а чему она сама может их научить. Беспомощность героини как учителя жизни и истории видна прежде всего в том, что у нее не находится нужных слов в ответ на монологи своих учеников, когда они с оружием в руках защищают свое право высказать все, что они на самом деле думают о жизни. Героиня убеждена, что она владеет истиной, только почему-то ученики не хотят ее, истину, знать, вернее – выучить. Хорошо бы задуматься не только над тем, как заставить учить, а и над тем, чему надо учить.

Но перед авторами эти вопросы не возникают. Они упоенно и стремительно ведут нас к катарсическому финалу, где все прозревают и очищаются. То, что прозревают, написано на лицах – журналистки, директора школы, командира ОМОНа. При этом что они открыли для себя – уже не важно. Зритель потрясен, все живы, а что еще нужно? Заложники полюбили террористов, конфликт исчерпан. Вполне логично петь вместе песни у костра. Лишь бы не смотреть в глаза бездне.

Таким образом, разыгранный перед нами сценарий стокгольмского синдрома подменяет собой диагноз болезни ликующей констатацией выздоровления. Там, где трезвый социальный аналитик и психолог констатировали бы серьезную травму, авторы фильма видят путь выхода из тупика, освобождение от хаоса и агрессии. Но наличие посттравматического синдрома непременно приведет к повтору ситуации и фетишизации аналогичных состояний. ◆

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
НИКОГДА НЕ ПОЗДНО
ПОДПИСАТЬСЯ
НА ЕДИНСТВЕННЫЙ
В РОССИИ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ПО ИСКУССТВУ.
НАС ЗНАЮТ, ПОТОМУ
ЧТО ИСКУССТВО КИНО –
ЭТО ПРОФЕССИЯ
И ДОСУГ, АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ
О САМЫХ ЗНАЧИМЫХ
ЯВЛЕНИЯХ КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ИНТЕРВЬЮ
С МАСТЕРАМИ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ, УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ
МЕМУАРЫ, СЦЕНАРИИ
И ПЬЕСЫ.

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС **70400**

2art.ru

www.kino

119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

MVNIFICENTIA SS. D. N. BENEDICTI
PP XIV. A. D. MDCCLIII.
PIVS SEXTVS P. M. REST

Роман Корнеев

ФЕМИНИЗМ

Сценарий

1

Поздний летний вечер. У кафе. Мокрый асфальт отражает блики неоновых вывесок, сквозь то и дело раскрывающиеся двери кафе прорывается играющая внутри музыка – что-то абстрактно-хипстерское, в запотевших стеклах видны лишь силуэты сидящих лицом в ночь людей, они кажутся неподвижными тенями самих себя. Одна из теней поднимается и проходит через весь зал к выходу, материализуясь там в полноватую крашеную блондинку. Она не в духе, пытается закурить сигарету прямо под козырьком выхода, но та все равно гаснет. Блондинка рывком затягивает на себе пояс длиннополого плаща из яркого кожзама, так что тот начинает на ней характерно похрустывать, и под эти звуки решительно направляется подальше от неона.

Вслед за блондинкой в дверях кафе появляется помятый и, видимо, довольно принявший мужик. Мужик лысоват, мешковат и в целом не слишком представителен, хотя, скорее всего, ему не сильно за тридцать.

Мужик (*себе под нос*). Маш.

Мужик тявкает это фальцетом, как бы командуя «подъем». Блондинка его явно не слышит – цоканье ее каблуков почти стихло в полумраке переулка, их разделяет уже метров тридцать.

Мужик (*громче*). Маш!

Теперь в ее сторону, пошатываясь всем телом и набирая ход в том же направлении.

Мужик. Маш, ты погодь, ну чо ты!

Шаркающие шаги быстро настигают блондинку в отдалении. Начинается довольно банальный в таких случаях едва долетающий базар.

Блондинка. Чего пристал!..

Мужик. Да пошли обратно, хорошо сидим…

Параллельно развитию мизансцены из двери кафе выскальзывает еще одна тень. Гибкая, собранная, как пружина, она двумя шагами оказывается вне мерцания огней, замирает там, прислушиваясь.

Между тем разговор стремительно переходит на повышенные тона, два фальцета в тон друг другу взвизгивают:

Блондинка. Отвали, козел!..

Мужик. Это кто козел?

Судя по сбивчивому одышливому дыханию, дело дошло уже до хватания за руки. Тень срывается с места, на ходу отсвечивает что-то металлическое. Слышно точное отрывистое дыхание. Фух. Фух.

В переулке раздается первая вялая оплеуха, это блондинка заехала неудачливому ухажеру. Тот замирает на секунду, блестя каплями пота на небритых брылях, а потом одним коротким движением с размаху сует блондинке в лицо. Точнее, хочет сунуть. Но, к собственному удивлению, промахивается. Он же вроде столько не выпил, что за черт.

Ловким рывком за локоть развернувшая его к себе тень делает полушаг назад и заезжает кастетом точно в отвисшую челюсть. Тело тряпичной куклой валится на землю.

В ночи раздается истошный визг блондинки.

Блондинка. А-а! Убили! Человека убили!

Но ей отвечает только здешнее сильное эхо.

2

Спортзал. Солнечное утро. Катя бежит по беговой дорожке. Темные волосы убраны в хвост, тот болтается позади в такт шагам. Хорошо бежит, энергично. Видна крепкая привычка к тренировкам.

В раздевалке с утра пусто. Между шкафчиками пиликает музыка, Катя утирает распаренное после душа лицо полотенцем, морщится, подносит к лицу левую кисть, несколько раз делает круговое движение сжатым кулаком. Что-то там похрустывает. А, сойдет.

За Катей из-за шкафчика поглядывает тетка.

3

Утро. Катя поспешным шагом направляется к метро, обгоняя сонных прохожих и поглядывая на часы.

У остекления перехода народу уже довольно плотно, однако у боковой двери встали два довольно крепких мужичка в оранжевых жилетках с видом «я тут по делу не хухры-мухры», не давая людям толком пройти, все в итоге топчутся в другие двери, наступая друг другу на ноги. Мужички курят, неспешно выдыхая сигаретный дым в лица прохожих. Те морщатся, но помалкивают – надо быстрее к поездам пройти, а не с этими связываться.

Катя, не глядя на мужичков, биллиардным шаром врубается между ними, так что те, поперхнувшись сигаретой, принимаются что-то возмущенно горланить ей вслед, размахивая волосатыми руками. Катя издали шлет им циничный воздушный поцелуй.

4

Вагон метро. Еще довольно тесно, лицом к лицу к Кате оказался притертым по виду студент чего-то немажорного, а то и вовсе техникума. Пока Катя терпеливо переносит его соседство, он что-то ей пытается орать, едва заглушая шум перегона. Типа знакомится. Катя смотрит сквозь него, как сквозь пустое место.

Когда он совсем нахально нависает, Катя привстает на цыпочки и что-то коротко ему на ухо говорит, неразборчивое сквозь шум подземки. До студента доходит, он резко меняет выражение лица и обидчиво поворачивается к Кате задом, попутно поорудовав вволю локтями. Катя качает головой. Вот за что ей все это с утра?

Толпа схлынула на кольцевой, Катя осталась в полупустом вагоне, все так же стоя на месте, несмотря на обилие пустующих мест. Двери закрываются. Вагон трогается и уезжает.

5

Редакционная. Катя сидит у прохода, пытаясь закончить какой-то текст, но ее постоянно отвлекает затяжная свара двух теток через стенку кубикла.

Спорят, как обычно, о температуре кондиционера и открытых окнах, нервные голоса на повышенных тонах заполняют все вокруг. Между спорящими пробирается покрытый испариной бородатый толстяк.

Бородатый (*бормочет*). Когда же вы уйметесь…

Катя тоже пытается остановить бардак.

Катя (*повышая голос*). Кудах-тах-тах!

Но те ее даже не слышат. Остальные работнички получают удовольствие, чуть не делая ставки, будет драка или нет. Кто-то уже снимает происходящее на мобилу.

Катя машет на все рукой и обреченным движением тащит из сумки наушники-вкладыши, такие сойдут за беруши, и углубляется было в текст, но тут ее бесцеремонно треплет за плечо Тучка – нахального вида молчел с повадками плейбоя, усиками и зализанной челкой.

Тучка. Ненашева! Але!

Тучка сперва пытается переорать свару, а потом все-таки поворачивается и рявкает.

Тучка. А ну ща завалили базар!

Обращение почему-то разом возымело действие.

Тучка. Ненашева, ты чего сидишь, давай алга.

Катя даже глаза от ноута не поднимает.

Катя. Чего тебе, Тучка.

Тучка. Кому, между прочим, и Игорь Сергеевич. Ты скайп смотришь вообще? Поехали на точку, срочняк.

Катя. Хрена. Мне еще подводку для Саныча делать. И чего я там потеряла, я редактор.

Тучка. Да мне пофигу, кто ты там, Саныч сказал тебя брать, по дороге мне текст набросаешь.

Катя. Самому слабо?

Тучка. Это ты ж у нас редактор (*добавляя еще больше сарказма*), вот ты и редакти...

На секунду Тучка отвлекается на удачно подвернувшийся ему на глаза скромный Катин вырез. Но злобный взгляд навстречу заставляет его вернуться к реальности.

Тучка. ...руй. Да не боись, допишешь ты свое, там делов максима на час. Пошли-пошли, цигель. У нас тут не почасовая оплата.

6

Пешеходный переулок, центр, при свете дня его и не узнать толком, только вывеска над входом кафе знакома. Тут своя атмосфера – пара бобиков со скучающими пэпээсниками, полосатая лента натянута. На ее фоне, красуясь перед камерой, оттопыривает пузо капитан полиции, ему под нос сует микрофон Тучка.

Репортаж: «Ночное происшествие всколыхнуло жителей ЦАО, на случайного прохожего совершено ночное нападение, пострадавший доставлен в травмпункт».

Видео: кадры с плохонькой чуть не покадровой камеры на столбе – ночная тень бросается на прохожего, тот падает, его спутница в шоке бегает вокруг.

Капитан. Совершенное правонарушение классифицировано и проводится надлежащая доследственная проверка, идет допрос свидетелей, дежурным бригадам направлена ориентировка… во-о-от…

7

В стороне от камеры в тени редакционной «буханки» стоит Катя, настороженно поглядывая на весь этот цирк. Потом ей это надоедает, она забирает из машины сумку и направляется к Тучке, который уже деловито отсоединяет микрофон от кабеля.

Катя. Было? Туч, я пошла обедать, сама доберусь.

Тучка. С таким рабочим энтузиазмом, Ненашева, ты всю жизнь в редакторах будешь.

Но Катина спина уже удаляется прочь.

8

Обед, вокруг все столики заняты усиленно питающимися офисными работниками. Почти все уткнулись в смартфоны. То и дело раздается треньканье звонков. Но основной шумовой фон создает непрерывно треплющаяся рыжая подружка Кати Люда.

Люда. И чего он тебе звонит? Нет, тебе определенно нужно срочняк с ним пересечься где-нить на нейтральной территории и четко расставить все точки над «и», это не может тянуться бесконечно, одна

моя знакомая, ты ее должна помнить, Таня крашеная. Да вы точно виделись! Ну, в общем, у нее была история…

Катя все это выслушивает со стоицизмом человека, привыкшего к этому водопаду слов за долгие годы общения. Ест себе спокойно и даже не пытается прислушиваться.

Люда. Кать!

Катя. А?

Люда. Ты ему скажешь?

Катя. Да, да, Люд, скажу, чо пристала.

Люда. Не «дакай», я за тебя беспокоюсь, Кать! Он с тебя так никогда не слезет, опять пуститесь во все тяжкие.

Катя. Люда, я похожа на человека, пускающегося во все тяжкие? Да я спать ложусь строго в пол-одиннадцатого.

Люда. Вот это и плохо, Кать, женские потребности тоже надо удовлетворять, иначе сорвешься, чем у вас в прошлый раз кончилось?

Катя. Фингалом.

Люда (*вытаращивая глаза*). Господи! Вот козел! Больно? Левый? Правый?

Катя смеется.

Катя. Да не у меня.

Люда моргает.

Люда. У него?!

После паузы обе начинают смеяться. Отсмеявшись, Люда с серьезным видом завершает мысль. – Пошли его нах и весь сказ.

9

Ночь. Офис почти опустел, только ночная бригада что-то строчит. Катя отправляет последний файл, резко закрывает крышку ноута, уходит.

10

Старый район, ночь. Вокруг пяти-семиэтажки. По темному переулку идет женская фигура.

Девица находится в прескверном настроении – задержалась, и сейчас ей пилить на ночном метро в родное Бутово. Девица бормочет себе что-то под нос и знай себе шагает не оборачиваясь и потому не видит за спиной фигуру в мешковатом комбинезоне. Вот она все ближе, ближе, в руках уже шелестит расправляемый плотный черный пакет. Тишина, и только пищит в отдалении ночная мусорка.

11

Катя как ни в чем не бывало возвращается домой, ужинает стаканом кефира с тостом, смотрит какой-то сериал, идет переодеваться на ночь, мы видим между лопаток широкую дугу татуировки FÉMINISME. В распахнутых глубинах шкафа Катя нащупывает что-то весомое на вид,

мы не видим что, потом, вздохнув, снова кладет обратно, предмет солидно грохает об полку.

12

Утро. Минуты пролетают мимо протяжным эхом грохающих дверей – ванна, дверь квартиры, подъезда, спортзал, шкафчик, топ-топ ноги по дорожке, снова шкафчик-душ-шкафчик-выход из спортзала, вращающиеся двери метро, бегущие ступеньки эскалатора, лифт наверх.

13

Утро. Редакция. Летучка. Все расселись по столам и стульям в торцовом кабинете бородатого – старшего смены. Тот устраивает всем по очереди разнос.

Бородатый. Ненашева тоже отличилась, в бриташке у нас, оказывается, еврозона. Сергеич аж в эфире поперхнулся, даром что старая школа. Еще одна такая ботва – и привет премия, давай до свидания. Я тебе, Ненашева, сегодня текст про барре́ль даю, смотри, чтобы лайтсвит с юралсом не перепутала мне.

Все ржут.

14

Катя злобно тарабанит по клавиатуре, пользуясь моментом, пока через стенку не начали снова собачиться.

Тучка (*возникая, как всегда, внезапно*). Ненашева!

Катя даже не поднимает голову.

Катя. Никуда не поеду. И отвалите все от меня.

Тучка нахально усаживается на край стола.

Тучка. А я в отпуск засобирался. На Кипр. Тебе тоже советую. Поехали вместе, ты ж все равно со своим разошлась вроде. Как его, Леша, да? С третьего.

Катя все-таки поднимает голову и внимательно смотрит на Тучку.

Катя (*с нажимом*). Чо-то ты, Игорь Сергеевич, слишком резко зашел, не находишь?

Тот сразу спрыгнул со стола и отошел на метр в сторону.

Тучка. Оу, прошу прощения, футы-нуты. Я ничего такого не имел…

Катя (*отворачиваясь*). Вот и уйди отсюда, не имел он.

Тучка пожимает плечами и удаляется на другой край ньюзрума шушукаться с парнями из спортивного. Оттуда долетают обрывки фраз про «чотакаязлая». Потом басовитое «бугага». Катя краснеет.

Скандалистка (*нависая через кубикл, грудным шепотом*). Ненашева, сдаем по тыще на банкэт.

Катя. Что, опять дэрэ у кого?

Скандалистка. Тебе не все равно, можно подумать ты у нас непьющая.

Катя пожимает плечами и лезет за кошельком.

15

Офисная вечеринка. На середину прохода выдвинули пару табуреток, разложили там виноград, нарезочку, поставили пакеты с соком и несколько бутылок с вином–шампунем. Все дружно сгрудились вокруг, подставляя пластиковые стаканчики, бородатый, отдуваясь, говорит какую-то здравицу, Катя стоит чуть в сторонке, отхлебывая и вслушиваясь разве что в собственные мысли.

В какой-то момент она отрывается от них на звонок мобилы.

Катя (*перекрикивая ор*). Что? Да, ладно, сейчас спущусь.

Разворачивается и идет к своему месту за вещами.

За кадром видно, как уже принявший Тучка и один из «спортсменов» – самый мелкий – заговорщицки бегут впереди нее к двери, ведущей в коридор. Катя этого не замечает, дергает ручку, собираясь выйти, но дверь не поддается, с той стороны слышен заливистый смех.

Катя. А ну откройте, придурки!

Снова смех. Тогда Катя отходит по проходу метров на пять и рвет с места, со всей дури врубаясь плечом в створку. Ее провожают взглядами.

Крупно: недоумевающее лицо получившего дверью по лбу Тучки и удаляющиеся в сторону лифта шаги Кати.

16

Площадка перед проходной. Катя разговаривает с Лешей. Тот пытается вставить хоть слово, но Катя говорит не переставая. Впрочем, что она говорит, отсюда не слышно, долетают только какие-то отрывистые междометья. В конце концов она замолкает и уходит, а пришибленный Леша остается стоять один.

17

Темно, пусто, тихо. Катя в одних трусах, сгорбившись, сидит на кухне у себя дома перед почти полной бутылкой пива.

Потом решительно встает и идет в спальню к шкафу, распахивает его дверцы и падает в его черные недра, как в сон.

18

Камера скользит вдоль пола, как нос гончей. Сначала полированный пол лифта, расходящиеся металлические створки, сразу начинается зеленый офисный ковролин. Первая капля появляется в метре от лифта. Крупная, черная, круглая. Камера осматривает ее долгих две секунды, потом движется дальше. А вот и вторая. Третья, четвертая. Цепочка отчетливо различимых крупных капель крови ведет камеру вперед, заканчиваясь преизрядной лужей – еще не до конца подсохшей и никак не впитающейся.

Скандалистка. Ненашева, ты зачем человека убила?

Катя. А?

Катя обнаруживает себя стоящей у собственного рабочего стола, рядом с которым натурально как будто случилась поножовщина.

Скандалистка. Ты бы свое лицо сейчас видела!

Катя. Это… это что за фигня?

Катя оборачивается к скандалистке, та привычно всем бюстом перевесилась через бортик.

Скандалистка. Жуть ваще. Кто-то из ночной смены споткнулся в коридоре и нос себе расквасил. И нет чтоб в тубзалет бежать, он сюда поперся. А тут что, травмпункт? Напихали ему в нос салфеток, сами сидим теперь уборку ждем. А вдруг он заразный чем?

Катя неловко приседает на стул. Ей как будто нехорошо.

Только теперь мы замечаем у нее на скуле поспешно замазанный тональником, но все равно вполне заметный синяк, завершается картина приличной царапиной на щеке.

19

Поздний вечер. Район не из престижных. Какие-то недобитые префектурой ларьки, вдали кричит удаляющаяся электричка.

Пассажиры дружно бросаются врассыпную от турникетов платформы, стараясь побыстрее скрыться с глаз долой. И только хрупкая женская фигурка, отчетливо шарахаясь от лая каких-то бродячих собак за гаражами, почему-то упорно держится на видном месте, не понимая главного правила местной жизни – не отсвечивать.

Топ-топ-топ, шаги туфель-лодочек все ускоряются, девушке кажется, что за ней кто-то идет, да что там идет – уже почти бежит догоняя. Еще пара шагов, и сиплое мужское дыхание поравняется с девушкой, и тогда…

Катя ловко уходит в сторону, роняя преследователя на землю, тот мешком валится через подставленную ему ногу, и вот уже Катя заносит кастет, чтобы врезать проклятому…

Тут версия происходящего снова запутывается. Распластавшийся на грязном асфальте тощий парень в хиповых драных джинсах и с нефорской прической а-ля «я у мамы дурачок» и не думает отбиваться, он опасливо выставил вверх раскрытые ладони, в одной из них зажат старенький пятый айфон.

Катя. Пацан, ты чего?

Нефор. Это ты чего?

Катя уже сообразила, что клиент безобиден, слезла с него, отряхиваясь.

Нефор. Во девки пошли, дерутся. Телефон свой забери, припадочная. Оставила в вагоне.

Нефор, потирая ушибленное место, опасливо протягивает прибор на вытянутой руке.

Катя. Так ты для этого за мной целый квартал шпарил?

Нефор. Нет, блин, познакомиться хотел. Хотя в общем… наверное, да. Ты ж чешешь как на олимпиаду, гы, анализы сдавать.

Катя. Ты у нас юморист?

Катя, отобрав наконец мобилу, подается на пару сантиметров в сторону парняги. Тот в ответ отскакивает на добрый метр.

Нефор. А ты у нас каратист? ка... (*поправляется после злобного взгляда*).

Но Катя уже успокоилась.

Катя. Шахматистка. За телефон спасибо.

Нефор. Тада я это… пошел?

Катя. Ты куда, там платформа.

Нефор. А, это, мне дальше ехать. В Подмоскву. Я ж тока ради тебя, шахматистка, вышел.

Уходит, оглядываясь, как на чумную.

20

Утро в редакционной. Катя сомнамбулически наблюдает, как уборщица привезла большой пылесос и теперь мучительно втирает пену в залитый кровью ковролин. Потом машинально тянет из сумки айфон, у него через экран крупные трещины, которых раньше не было.

21

Спальный район, поздно вечером. Окончательно темнеет. Подыстратившая боевой пыл Катя присаживается на ближайшую лавочку.

Катя (*вполголоса*). Во дурак.

Катя продолжает вертеть в руках пропащий телефон. Тот еще цел.

Катя. Или дура.

В ответ совсем рядом раздается нехороший смех.

Катя рывком поднимается на ноги. Трое. Крепко сбитые, хотя и некрупные, уверенные в себе.

Двое перегораживают путь к отступлению, один уже заходит кустами с тыла.

Гопник. Ты у нас чо, типа приемчики знаешь?

Катя молча поворачивается, чтобы видеть всех троих, телефон по-прежнему в руке. А вот заветный кастет уже куда-то как назло спрятан.

Гопник. А нам покажи парочку, мы спорт уважаем, да, пацаны?

Снова дружный смех.

Катя бросается на ближайшего, с хрустом заезжая ему ребром айфона по зубам, пока тот отплевывается, еще один успевает, хоть и споткнувшись, уцепиться Кате в лодыжки, отчего та буквально падает в руки к подоспевшему третьему.

Бам!

Удар приходится хоть и по касательной, но Катя сразу заметно «плывет», с трудом разбирая, где чьи руки. Все-таки вырвав одну ногу, Катя успевает съездить лежащему в лицо, ей хватает сил буквально с треском ткани вырваться из хватки третьего, пока тот замахивается для нового удара, Катя с размаху ныряет в бурелом ближайших кустов.

Треск прутьев, сиплое дыхание и смутные проклятия за спиной.

22

Утро. Редакционная. Катя наконец обращает внимание на понукания бородатого.

Бородатый. Ненашева, ты где витаешь?

Катя. Это. Я, наверное, лучше отгул возьму.

Бородатый (*участливо*). А. Да ладно, так иди. Мне бы тоже это. Лужи крови не понравились. Ты ж не по криминалу у нас. Там женщины крепкие, всякого насмотрелись.

Катя некоторое время непонимающим взглядом смотрит на бородатого.

Катя. Ага, спасибо.

Собирается, уходит. В лифте неожиданно натыкается на малахольного Лешу. Получается неловко, оба молчат и смотрят прямо, Леша пытается было открыть рот, но Катя жестом открытой ладони его останавливает. Мол, не надо, молчи. Выходит из лифта.

У проходной на улице Катю перехватывает Тучка.

Тучка. Ненашева, ты куда намылилась?

Катя не обращает на него внимания.

Тучка (*вдогонку*). Кать, ну ты чо вчера, обиделась, что ли? Мы ж не нарочно.

Катя только фыркает и уходит.

23

Спортзал. Катя вместо обычной дорожки с капой в зубах и в перчатках лениво лупцует тетку, та на полголовы выше нее и заметно тяжелее, но Катю это особо не смущает, она механически машет ногами, уворачиваясь от ударов, а тренера и вовсе не слышит.

Тренер. Ненашева, ну что такое, соберись!

Тетке, напротив, это надоедает и она резко пробивает Кате лоукик, так что та аж зашипела от боли. И тут у Кати в глазах вспыхивает ярость.

Она бросается вперед, нанося град ударов куда попало, так что тетка начинает быстро отступать к канатам, в итоге получая увесистый удар ногой по шлему.

Тренер. Йэк!

Тренер ломанулся к ним разнимать.

Тренер. Кать, ты чего сегодня вытворяешь? Обалдела ваще.

24

Ночь. Квартира Кати. Крупно. Утянутые в мотоциклетную кожу женские руки деловито собирают сумку. Со звоном застегивается молния.

25

Поздний вечер. Спальный район. Та же дорожка от платформы, совсем темно, на лавочке у подъезда сидят давешние трое, у каждого в руке

по пивасу, пацаны отдыхают, трут о чем-то своем, время от времени коротко гогочут фальцетом.

Внезапно в вечерней темноте ярко сверкает искра шокера, самый крупный бревном валится навзничь, тут же из темноты второму прилетает по касательной набалдашником телескопической дубинки, так что кровь из рассеченной скулы брызгает на третьего. Пострадавший с воем хватается за лицо и медленно отступает назад. На проходе остается только третий, самый мелкий, ошарашенно нащупывая что-нибудь для обороны. Наконец он соображает, что в руке по-прежнему бутылка.

Он злобно ощеривается, ловким движением разбивая ее о металлические перила.

Мелкий гопник. Ну давай!

Ближе к подслеповатой подъездной лампочке из темноты выступает Катя. На ней мотоэквип, тяжелые армированные перчатки, разве что она без шлема. Ни тени эмоций на лице.

Последний оставшийся на ногах смотрит, утирая чужую кровь с лица. Узнает.

Гопник. А-а… Тебе мало, да?

И тут же бросается вперед.

Катя коротко замахивается.

26

В темноте спального района слышен шум проезжающей электрички, он почти заглушает раздающиеся в темноте крики.

27

Катя с Людой допивают айскофе. Официантка с ненавистью посматривает то на них, то на часы. Уже хорошо за полночь.

Люда болтает о своем, Катя прислушивается к себе с плохо скрываемым удовольствием.

Люда. Кать, ты чо такая довольная ваще, я с нею тут делюсь, понимаешь, сокровенным.

Катя. Да так, удачный день сегодня.

Люда. Чо так, вон опять синяк по всей морде. Где ты их берешь, если тебя не Лешка твой… а-а-а… вы опять?

Катя. Да не, это на тренировке кобыла одна звезданула.

Люда. «Кобы-ыла», «звездану-ула», как ты ваще выражаешься, Кать. Ты с таким лексиконом никогда себе нормального мужика не най… погоди-погоди, ты чего такая довольная, а ну колись!

Люда вся подобралась и полезла на Катю через столик, навалившись своим четвертым размером во весь экран. У нее аж зрачки расширились.

Люда. Чо, было, да? Было?

Катя молчит, шумно всасывая через трубочку пену из пустого уже стакана. И загадочно закатывает глаза.

Люда. А ну, телка, колись, или мы больше не подруги ваще!

Катя делает загадочный жест рукой.

Катя. Трое.

Люда оседает.

Люда. Ой.

Катя молчит.

Люда. Кать, ты чо ваще. И ты молчала весь вечер! Это же… это же… ты обалдела, блин, сразу трое?

Кивок.

Люда *(производя хватательные движения)*. Ты гонишь. Так не бывает, чтобы сразу трое.

Катя. А вот.

Кажется, что Катя сейчас начнет мурлыкать, такое удовольствие ей доставляет весь этот спектакль.

Люда. И как?!.. хотя не, молчи, молчи, я ж и так теперь не усну, во дает.

Через заплаканное от начавшегося дождя окно бара видно, как Люда трясет руками, только не слышно, к каким богам она при этом взывает.

28

Каким-то хмырям в лесополосах и подворотнях прилетает то кастетом, то сапогом, а то и вовсе бейсбольной битой, в промежутке между экзекуциями – заголовок «Народный мститель – полиция сбилась со следа»; Катя со свежим бланшем под глазом раскланивается на летучке – ее явно похвалили; Катя эмоционально треплется в кафе с Людой; Тучка с любопытством издали поглядывает на преобразившуюся Катю, и внезапно то же делает бородатый, Катя делает большие глаза и прыскает со смеху.

Это переглядывание снова постепенно возвращается к кадрам самосуда, который все больше и больше становится похожим на субъективную съемку.

За Катей как будто кто-то пристально, с нескрываемым интересом наблюдает, буквально дыша ей в затылок.

Когда наблюдатель приближается к Кате на расстояние вытянутой руки, преследуемая оборачивается, это вовсе не Катя, а какая-то перепуганная вульгарно накрашенная пергидрольная блондинка, нарезка резко обрывается.

29

Утро. Катя спит на рабочем месте, щекой прямо на клавиатуре, которая давно попискивает от безнадежного переполнения буфера. На экране медленно проползает вверх абракадабра бессмысленных букв. Рядом открыт заголовок новостного сообщения о «новой жертве маньяка». Катя аж похрапывает, так крепко спит.

Бородатый. Ненашева… а Ненашева… Кать…

Бородатый начальник смены не знает, что делать с трудягой, раньше бы он на нее просто наорал, но теперь не отваживается, не хочет портить отношения. Он решается и осторожно трясет Катю за плечо. Она тут же принимает сидячую позу, на лице отпечатки клавиш.

Катя. А! Я не сплю, не сплю!

Но глаза все равно закрыты. Катя чуть покачивается, готовая снова отрубиться.

Бородатый вполголоса, чтобы соседние тетки не слышали.

Бородатый. Кать, у меня тут это, два билета на спектакль нарисовались, не хочешь сходить вечерком?

Катя резко открывает глаза, смотрит в ступоре.

Неловкое положение спасает тут же возникший на горизонте Тучка.

Тучка. О, Михалыч, тебя там к Санычу зовут срочняк, давай-давай, бежи!

Проводит подхватившегося ловеласа взглядом.

Тучка. От ведь, лысый уже, борода лопатой, детей трое, а все туда же.

Катя (*по-прежнему дурея спросонья*). Чо?..

Тучка. Он же к тебе подкатывал щас, да?

Катя. Не успела впечатлиться. А ты чего, за мной следишь?

Тучка. За тобой немудрено следить, ты на самом проходе, сверкающий маяк трудоголизма в нашем сонном царстве. Подводку сделала?

Вглядывается в абракадабру на экране.

Тучка. У-у, все понятно, давай, поехали, в машине что-нибудь сообразим. Ты спать по ночам пробовала ваще?

Катя. Дурак.

Катя протяжно зевает.

30

Периферийный район, старенький, но чистенький, вместо обычного сонного царства тут нынче переполох – «скорая», полицейские «буханки», даже почему-то пожарка, на фоне этого мигающего маячками бедлама очередной пузатый полицейский чин сурово выговаривает Тучке в микрофон.

Капитан. Согласно поступивших сведений был вызван наряд сотрудников числом три, каковые обнаружили пострадавшую легкого поведения…

Тучка. Так, стоп.

Тучка в изнеможении присаживается на ближайший бордюр. Похоже, это был далеко не первый дубль.

Тучка. Трищ майор, давайте перерыв, а? Соберемся с мыслями, обдумаем и скажем, да?

Майор снимает фуражку и, хлюпнув носом, утирает потный лоб рукавом.

31

День. Спальный район. Катя на солнцепеке смотрит прямо перед собой, словно что-то соображая. За кадром бубнит свое капитан.

Капитан. Пострадавшая в шоковом состоянии направлена в медучреждение по месту постоянной дислокации.

Катя. Это что, у нас маньяк завелся?

Тучка (*сматывая провод микрофона*). А?

Катя. Я говорю маньяк.

Тучка. Несексуальный?

Катя. Да ну тебя. Самый обычный. Сколько ты за неделю репортажей про нападения сделал, три?

Тучка задумывается.

Тучка. Ну да. (*Пауза.*) Ненашева, я ж вижу, ты что-то задумала, завязывай, сразу говорю, до добра твои закидоны никогда не доводили.

Катя кивает, явно не слыша.

Тучка. Ты на работу-то собираешься еще?

Не выходя из задумчивости, Катя проходит к «буханке». Отправляются.

Тучка. Кать, ты это, хочешь, вечером сходим куда-нибудь.

Катя (*слегка приходя в себя*). Игорь, серьезно, если это ты, чтобы Михалыча отвадить, то не надо, я сама кого хошь отважу.

Тучка (*смущенно*). Да я не в этом смысле.

Катя идет в атаку.

Катя. В смысле свидание?

Тучка. Нет, ну чего сразу… а почему бы и не свидание?

Катя раздумывает, откровенно разглядывая Тучку в новом свете.

Катя. Ладно.

32

Ресторация из числа мелких уютных заведений почти в самом центре, обитые деревом стены, голова оленя над лестницей, низенькие потолки. Чтобы пройти, Тучка вынужден сгибаться в три погибели, Катя идет следом, поглядывая по сторонам.

Они едят заказанное, Катя, в общем, без особого интереса размазывает натертый хрен по тарелке, Тучка пытается натужно шутить, тоже без какой-то реакции. Постепенно его задор стихает, и он даже начинает раздражаться.

Тучка. Ненашева, ты вот скажи, почему ты вроде сидишь, безучастно ковыряешься в ноуте, а в итоге все приключения вокруг тебя случаются.

Катя. Это какие?

Тучка. Ну помнишь, Танька племянника на корпоратив привела, а он запойный оказался, и они его потом с Петровичем вдвоем метелили в туалете?

Катя. И чего.

Тучка. Так это ж ты ему стакан тада подсунула.

Катя пожимает плечами. Мало ли чего.

Катя. Сам сказал, у меня стол на проходе. Вечно у меня пьют по пятницам. Что я у всех справку спрашивать должна?

Тучка сдается. Кажется, у него кончились домашние заготовки. Он машет рукой официанту, молча рассчитывается, потом они так же молча выходят на улицу.

33

У ресторана. Вечер. На улице сыро.

Тучка. Извини, я без машины, думал хоть выпьем…

Катя. Что ж не выпил?

Катя смотрит на Тучку, а сама словно по-прежнему где-то там. Тучка окончательно теряет интерес к происходящему, а у Кати его, похоже, и не было.

Тучка. Я тебе такси вызову. А сам на метро, мне тут близко.

Катя по-птичьи склоняет голову.

Катя. Что, даже до дома не проводишь?

Тучка. До д… (*аж поперхнулся*). А тебе куда?

Катя. В Начертаново.

Это производит неожиданный эффект.

Тучка. Чо, правда? Я ж там вырос, в натуре. Поехали, сто лет там не был.

34

Тучка и Катя на безопасной дистанции в метр с гаком друг от друга медленно бредут вокруг Чертановского пруда. Темнота, тишина, только слышно, как утки плещутся в воде.

Тучка. Тут в то время, считай, одни новостройки, район покруче всяких Черемушек считался, даром что там Академия наук все строила. А вон там за прудами ипподром. На лошадке покатать? (*Неестественно смеется.*) А щас уже смотришь – сплошь халупы. (*Глядит на часы, потом на явно скучающую Катю.*) Так, ладно, метро через 15 минут закрывается, пора мне. (*После небольшой паузы.*) Хорошо погуляли.

Катя. Ты проводить собирался.

Тучка. А… да, пошли, нам туда?

35

Катя, открывает дверь своей квартиры амбарными ключами.

Катя. Заходи.

Тучка (*маясь*). Да я чо-то пойду, мне еще ехать…

Катя деловито раскидывает свои вещи вокруг.

Катя. Не нужно тебе никуда ехать.

36

Катя энергично заваливает Тучку на кровать. Тучка пытается что-то сказать, но Катя прикрывает его рот ладонью.

Катя. Так, только без сюси-пуси, мы с тобой не парочка и даже не друзья, если подумать. Так что никаких обязательств.

Тучка после паузы кивает.

Катя. Ну и славно. Тогда один оргазм мне, а потом делай что хочешь.

Тучка мучительно сглатывает. Катя стаскивает с себя блузку, мы опять видим ее «феминизм».

37

Тучка просыпается среди живописно смятых простыней. Еще темно. Тучка некоторое время ищет собственные «семейки», резво их натягивает, чувствуя неловкость ситуации, потом снова оглядывается. Кати в комнате нет.

Тучка встает, почесываясь, заглядывает в прихожую. Там почему-то одетая Катя, сидит на тумбочке у двери, словно только что пришла, уставшая.

Тучка. Кать, ты чиво.

Катя. Да вот чо-то не спалось.

Тучка присаживается рядом.

Тучка. Опять приключений искала на жопу?

Катя кивает.

Тучка. Нашла?

Катя мотает головой.

Тучка. Ну ты даешь.

Катя вместо ответа деловито засовывает его ладонь себе за пазуху.

38

Утро. Катя как ни в чем не бывало подходит к рабочему месту Тучки, он сидит в корреспондентской за стеклом, типа отдельно от остальных. Катя левой рукой делает в воздухе пальму – «приве-е-ет».

Смертельно невыспавшийся Тучка смотрит на нее мутными глазами, как на призрак.

Тучка. Ты чего тут, как пума, крадесся.

Катя. Можешь мне полицейские сводки выдать? Очень надо.

Тучка. Забей, все, что надо, Танька из «происшествий» уже накатала.

Катя (*вполголоса*). Мне не по работе, Туч.

Тучка. Вчера был Игорем, теперь опять Тучка. Зачем тебе это все.

Катя. Женская солидарность.

Тучка. Не трынди, ты что-то задумала.

Катя. Повешу в подъезде фотороботы.

Тучка делает вид, что верит.

Тучка. Ладно, но я тебя предупредил. И где ты все эти синяки берешь?

Катя. Тайский бокс.

Катя встает в стойку из тхэквондо – локти прижаты, колени согнуты.

Тучка. Ой, врать-то, иди, щас на мыло пришлю. (*Вдогонку, с нажимом.*) На рабочее, блин!

39

Сон. Катя корпит над сводками, ярко сияет настольная лампа, по столу разбросаны распечатки с фотороботами и протоколами. Катя бросает взгляд на настенные часы – полчетвертого. Катя устало потирает лицо руками и внезапно оказывается перед классической доской с ниточками между фоток и большой картой местности, как в американских детективах.

Катя, одетая почему-то под строгую учительницу, держит в руках указку и поверх очков выговаривает классу одинаковых одетых в полицейскую форму Тучек.

Катя. Все нападения на жертв происходили в первом часу ночи на окраинах жилых районов – никаких промзон или железнодорожных путей, и неудивительно – ведь всеми жертвами были местные индивидуалки, принимавшие клиентов на съемных квартирах. Картина нападений всегда одинаковая – удушающий захват сзади, возможно, полиэтиленовым пакетом на лицо, но никто из жертв в итоге не только не подвергся сексуальному насилию, но также в общем все отделались обмороком и вообще легким испугом. Не было обнаружено также никаких биологических материалов для анализа и розыска подозреваемого.

Все фотороботы основаны на опросе случайных свидетелей. Преступник – невысокого роста, среднего телосложения, носит мешковатый комбинезон. Логика географии нападений остается неясн…

40

Катя просыпается от грохота – этажом выше что-то повалилось. Раздаются истерические крики. Катя морщится и потягивается, распрямляя отлежанную руку. Оказывается, она так и отрубилась на кухне за столом. Погрозив потолку для острастки кулаком, Катя отправляется в спальню. Там, внезапно, спит все тот же Тучка. Катя ложится к нему, свернувшись калачиком.

41

Катя деловито одевается-собирается на утреннюю пробежку, сопровождаемая мутным взглядом Тучки.

Он явно не понимает, как она вообще может существовать в таком ритме.

Катя. Дверь захлопнуть не забудь!

Собрав одним движением волосы в хвост, Катя выбегает на улицу.

42

Катя трусцой бежит вдоль Битцевского лесопарка, в ушах орет AC/DC, вокруг никого, Катя размашисто двигает локтями и тщательно дышит.

Катя добегает до перекрестка, разворачивается и собирается было бежать обратно, но тут замечает в отдалении подозрительно заметавшуюся туда-сюда фигуру в мешковатом комбинезоне. В таком явно никто бегать не станет, а делать тут вроде как больше нечего. Слева стоящая в вечной пробке Балаклавка, справа лес. Катя тщательно делает вид, что незнакомец ее ничуть не взволновал, начинает потихоньку набирать ход ему навстречу, на ходу вырубая плеер и как-то внутренне собираясь.

Незнакомец перестает маячить и решительно ломится в лес, оглядываясь. До него метров сто, Катя пробегает их с максимально рассеянным видом, мол, ничо не знаю, бегаю тут, на незнакомцев плевать.

Поравнявшись с тем местом, где укрылся незнакомец, Катя резко меняет направление и тоже шмыгает в лес, где и замирает пригнувшись.

43

Субъективная камера следит за Катей, как та, отдышавшись, оглядывается по сторонам в поисках незнакомца, потом начинает настороженно углубляться в лес. Раздается треск сучка, и Катя резко оборачивается на звук.

44

Катя выбегает из лесополосы, успевая лишь заметить, как на той стороне пешеходного перехода удаляется спина в мешковатом комбинезоне. Загорается красный, и истомившиеся пробочники-коробочники спешат наверстать упущенные три десятка метров до ближайших стоп-сигналов. Катя в нетерпении дожидается, пока все снова встанет, и наконец перебегает дорогу. Но там от незнакомца и след простыл.

45

Катя в кабинете участкового. Тот, устало обмахиваясь газеткой, увещевает.

Участковый. Гражданочка, поймите, нет состава, откуда я знаю, что вам показалось, когда нападут, тогда и приходите. А начальство – вон там в коридоре телефон главка, звоните на здоровье, там то же самое скажут.

Мрачная Катя собирается на выход.

Участковый. Только пределов самообороны не превышайте!

Грохает дверь.

Участковый. О тебе же, дура, забочусь.

Напевает себе что-то под нос типа «позови меня с собой».

46

Катя в коридоре отделения – смотрит на стенды «Их разыскивает полиция». Собирается было все-таки сфоткать телефончик на мобилу, но потом бросает это бесполезное занятие.

47

Катя, нахмурившись, бредет к дому, вдоль тротуара стоят машины, под дворниками каждой, как водится, журнальчик в полиэтиленовом пакетике.

Катя что-то соображает и хватает один из них.

Тут же решительно срывает обложку и начинает листать, там ряды объявлений, быстро находит страницу со знакомыми лицами. На ней прямо в рядок жертвы нападений.

Катя озабоченно шныряет в свой подъезд.

48

Катя громыхает ключами и рвется на кухню к своим папкам, чтобы удостовериться, но по дороге чуть не спотыкается. На кухне колышется чад и витают ароматы. Посреди всего этого великолепия царит Тучка в семейках и фартуке, в руке у него сковородка, на столе стоит стопка «блинов средних».

Катя. Эм… Туч… Игорь, ты чо творишь?

Довольный Тучка заметно поникает.

Тучка. Я думал сюрприз устроить… только не говори, что ты на диете.

Катя бросает свой журнальчик, провожаемая подозрительным взглядом Тучки бежит распахивать окно.

Катя. Я не на диете, а вот ты чо-то походу обалдел.

Тучка. Что, перебор, да? Я ж это… все знают, что феминистки мечтают о мужчинках в фартуке.

Катя внезапно прыскает.

Катя. Ты б еще не насвинячил на полдня уборки, «мужчинка».

Все и правда вокруг покрыто толстым слоем муки и битой яичной скорлупы.

Тучка делает глупое лицо и приседает в книксене.

Катя. Так, давай быстро прибери, а я в душ.

Тучка провожает ее взглядом.

Слышен шум воды.

Тучка деловито засовывает совок и веник под раковину.

Тучка. Кать! А Кать!

Сквозь шум душа не разобрать, есть ли какой ответ.

49

Тучка оглядывается по сторонам, заглядывает в ящики, что-то разыскивая, но не находя. Выходит в коридор, заглядывает в один из шкафов.

Тучка. Ух нифига ж себе…

Оборачивается на звук и натыкается на мокрую Катю, завернутую в полотенце. У Тучки в руках наручники.

Катя. Тебя в детстве не учили не шарить?

Тучка. Кать, а тебе зачем столько добра?

Катя. У меня разные интересы в жизни. А у тебя?

Тучка. Это… как бы… не, ну можно, конечно. Иногда. Разнообразие.

Катя надвигается.

Катя. Ты же у нас сегодня плохой мальчик, да?

Тучка сглатывает.

50

Тучку снова роняют спиной на кровать, как мешок, но тут же решительно разворачивают на живот, мы видим круглые глаза Тучки. Характерный звук застегиваемых наручников. Потом пауза, за кадром двигается силуэт Кати, слышно, как кто-то хрустит чем-то кожаным.

Катя. Готов?

Глаза Тучки становятся как блюдца.

51

Тучка в женском халате на босу ногу обалдело сидит на кухне на тумбочке, глядя, как Катя что-то деловито чертит на карте, поглядывая в журнальчик. Наконец его чуток попускает.

Тучка. Это было… неожиданно.

Катя поднимает голову.

Катя. Сам сказал – разнообразие. Тебе не понравилось?

Тучка. Не, ну я широких в этом смысле взглядов… был… теперь даже не знаю. Как это ты так ловко-то?

Катя снова удаляется в свои штудии.

Катя. Смазочка нормальная, графитовая… да не пугайся, силиконовая, нон-аллергик, все дела. Самое оно.

Тучка с тоской ощупывает полы халатика характерным движением.

Тучка. Жалко я курить бросил… вот оно щас бы точно самое оно… (*С внезапным нажимом.*) Ты же никому не скажешь, да? Пацанам?

Катя. Я могила, не боись.

Катя делает чпокающий звук щекой.

Тучка внезапно подхватывается.

Тучка. А вот в самом начале, это ж ты…

Катя со значением сгибает указательный палец крючком.

Тучка. Об-балдеть.

У Тучки опять прежнее офигевающее лицо. Он не глядя берет с тарелки блин и целиком запихивает его в рот, принимаясь машинально жевать.

52

Катя запирает за Тучкой дверь, берет в руки метлу и со вздохом пытается превратить кухню в свой обычный рабочий кабинет. Получается

не очень – в конце концов Катя бросает попытки отодрать с плиты сталагмиты подгоревшего теста, заливает это все отмокать, на вытянутой руке брезгливо сваливает остатки блинов с тарелки в мусорный пакет, который, в свою очередь, ногой выпинывает за дверь в коридор. Уф, теперь можно спокойно заняться изысканиями.

На столе появляется заветная папочка и тот самый журнальчик, Катя принимается сопоставлять анкеты на нужной странице с полицейскими сводками. Пытается что-то чертить на карте, морщится. В ход идут разноцветные стикеры с размашисто написанными вопросами «почему в одно время?» и «мотив?».

Потом Катя обводит в кружочек три следующие по счету потенциальные жертвы и берет в руку мобилу, собираясь звонить по указанным в анкетах номерам. Останавливается. Морщит лоб. В нетерпении постукивает краем мобилы по столу, потом до чего-то додумывается и набирает телефон из своих контактов. Надпись «Тучка». На том конце шумно.

Тучка. Алле (*с отчетливым «е»*). Алле, Кать, я в метро! Ща перезвоню!

Бросает трубку.

Катя делает три круга по кухне. Звонок.

Тучка (*озабоченно*). Да! Ты чего трезвонишь?

Катя. Туч, ты тока не сильно удивляйся, у меня прямо щас будет к тебе небольшая просьба.

Тучка. Внимательно.

Катя. Ты когда-нибудь проституткам звонил?

На том конце пауза.

Тучка. Кать, вот ты меня пугаешь, да?

Катя. А ты не пугайся. Я тебе пришлю три телефончика, ты позвони, плиз, всем по очереди, кто первая трубу возьмет, назначь на завтра на одиннадцать. И мне адресок скинь.

Снова пауза.

Тучка. Ты ж не пила с утра.

Катя. Туч, я серьезно, считай, я журналистское расследование затеяла.

Тучка. А, понятно. Зря я тебе те материалы дал.

Голос Кати наполняется железом.

Катя. Игорь. Сделай, пожалуйста, как я прошу.

Тучка. Вот когда ты так говоришь – сразу хочется убежать и спрятаться. Ладно, шли свои телефоны, поднимусь на поверхность позвоню. Но учти, мне это все не нравится.

Катя. Спасибо, буду ждать, люблю тебя… ой, прости, я не это имела в виду. (*После паузы.*) Давай, пока.

Тучка. Неловко получилось. Ладно, пока.

Катя смотрит на трубку хмурясь. Потом бежит тарабанить по экранчику номера телефонов.

53

Вечер. Катя в полной амуниции – перчатки, кожаная куртка, крепкие ботинки с высокой шнуровокой, за спиной черный рюкзак – выдвигается от метро на точку, оглядываясь по сторонам. Так, это где-то здесь. Катя высматривает небольшой палисадничек у каких-то гаражей и шустро юркает туда, занимая удобную для наблюдения позицию. Вокруг недоснесенные хрущевские пятиэтажки, над которыми нависают стены желтых кирпичных новостроек.

54

Катя смотрит на часы, зевает. Почти 12 ночи. Становится скучновато. И вдруг какое-то движение.

Вроде бы похоже на знакомый мешковатый балахон, Катя аккуратно подхватывается и спешит обойти с фланга. Фигура идет не оглядываясь, и Катя легко подбирается к ней вплотную, хватает фигуру за плечо, разворачивает к себе, замахивается…

Катя и нефор (*вместе*). Опять ты?

55

Катя и давешний нефор из электрички сидят рядом на скамейке, нефор явно в заметном подпитии, Катя просто злая.

Катя. Ты тут чего потерял, дурень?

Нефор. Я? С пацанами сидели. Потом пришла коменда и выгнала. Подмосковским общагу не дают…

Нефор мечтательно оборачивается на горящие окна.

Катя. Учишься тут?

Нефор. Да вон технарь за углом.

Катя. И не задалбывает каждый день мотаться?

Нефор. А чо, нормально, троллейбусом до Варшавки и на собаках. А ты чо все рыщешь?

Катя. Живу я тут. Ну, не совсем тут.

Нефор. А-а… то-то ты, шахматистка, прям везде… живешь.

Кажется, Катя недооценила степень опьянения собеседника.

Нефор. Ну, я пошел? Через двадцать минут последняя уходит. Надо поспеть.

Катя. Пошли, провожу, а то еще на ментов нарвешься, алконавт.

До того момента спокойный нефор внезапно вскидывается.

Нефор. Только вот без лишней морали, о'кей?

56

Катя сажает нефора в пустой троллейбус, а сама двигает назад и только поворачивает за угол, как тут же ей в лицо прилетает что-то плоское, металлическое и круглое, как будто сковородка. Наступает темнота.

57

Пустая полутемная комната, сквозь задернутые шторы едва

пробивается уличное освещение, и только пищит среди ночи сдающая задним ходом назойливая мусорка.

Катя сидит на полу со связанными за спиной руками, неловко прислонившись к стене, оклеенной старыми обоями. Больше в комнате ничего нет. Катя трясет головой, и это движение отдается острой головной болью.

Внезапно раздается искаженный вокорром мужской голос.

Голос. Зачем ты за мной следила?

Катя пытается что-то ответить, но лишь закашливается. Подождав, пока пройдет приступ, пробует начать снова.

Катя. Охренеть, это я следила? Кто там за мной крался, а потом сбежал? И чо ты прячешься, козел?

Пауза в ответ.

Катя. Или эти телки, на которых ты тут охоту открыл, они что, к тебе сами лезли: накажи меня, накажи? Ты у нас правильный, да?

Голос. Ты их защитить решила?

Катя. От тебя? Почему нет, я вас свиней шовинистов как облупленных знаю, вы же только исподтишка на слабых нападать горазды, а ты поди со мной поговори с развязанными руками, я ж тебя урою, баран!

Пауза. Катя прислушивается, склонив голову набок. И тогда голос предъявляет свой главный козырь.

Голос. Такие, как они, позорят женский пол, ты как преверженка фемениз…

Катя взрывается, принимаясь буквально брызгать слюной.

Катя. А ты, сука, уже меня всю общупать успел, у-у, сучара, под подол тоже заглянул, может, и присунуть успел, мразь, иди сюда, иди сюда, я тебе жопу на британский флаг порву…

Так она заходится, не обращая внимания на громыхающие за дверью ржавые задвижки, но попутно аккуратно встает на ноги и, только фигура в балахоне входит в комнату, точным регбистским приемом врубается маньяку головой в солнечное сплетение, тот складывается пополам и тянется к ней рукой в жесте, как будто что-то хочет сказать.

Катя, не дожидаясь, пока тот очнется, рубит его вдогонку еще лоукиком, после чего шныряет к выходной двери, судорожно пытаясь связанными за спиной руками провернуть треклятый ключ, после чего все-таки благополучно выбирается в гулкое пространство подъезда.

58

Катя судорожно стучит по кнопке лифта, но тот едет слишком медленно, Катя не выдерживает и бросается к лестничной клетке. Бежит вниз, чуть не спотыкаясь и то и дело натыкаясь на стены. В конце концов она вырывается в подъезд и уже бежит к выходной двери, когда ей – сюрприз – снова попадает все той же сковородкой. Темнота.

59

Раннее утро. Катя приходит в себя. Она сидит привалившись к спинке скамеечки у собственного подъезда. Рядом валяется рюкзак.

Катя оглядывается – уже почти рассвело.

60

Будни Кати. Она ездит на работу на метро, читает там сводки об очередных нападениях, вычеркивает очередное объявление из журнальчика, на нее все более настороженно поглядывает Тучка.

Под конец доходит до того, что от бледной с недосыпу Кати начинают шарахаться прохожие.

61

Утро. Катя бежит по дорожке, бежит она из последних сил, но как-то зло, агрессивно.

В конце концов она срывает с себя наушники плеера и, облокотившись на прямые руки, шумно пытается отдышаться. Ловит взгляд давешней тетки – соперницы по спаррингу, что-то в ее взгляде говорит: ну сегодня я тебя уделаю. Катя распрямляется и напрямик двигает к выходу.

Тренер. Ненашева, ты куда, а как же тренировка!

Катя не оборачивается.

62

Вечер. Катя дома, в задумчивости роется в своем арсенале, вповалку сваленном на кровать. Много железа и немного кожи. Наконец она взвешивает на открытой ладони такую деревянную колотушку вроде той, которой играют в лапту или раньше отбивали белье. Колотушка удобно ложится в руку.

Раздается звонок.

Катя молча отпирает.

Входит Тучка.

Тучка. Кать, ты чего?

Катя. Проходи, сейчас будем звонить.

Тучка останавливается в проходе.

Тучка. Ты опять?

Катя. Что опять?

Тучка. Я тебя очень прошу, Кать, брось это дело, посмотри, во что ты превратилась.

Катя. Туч, я тебя о чем-нибудь когда-нибудь просила?

Тучка. Просила. Позвонить. В прошлый раз. И я позвонил. Больше не хочу.

Катя. Значит, звонить не будем?

Тучка. Нет.

Катя вдруг решительно подходит к Тучке и долго, протяжно и со вкусом его целует. Потом отодвигает и смотрит в глаза.

Катя. А теперь вали.

За Тучкой захлопывается дверь.

Катя решительно набирает на мобиле телефон.

Катя. Леша, привет. У тебя «ебрик» твой маленький так в гараже и стоит? Ты хоть масло там менял раз? Я у тебя его одолжу на пару дней, хорошо? Да не, просто погонять. Ну жди, сегодня заеду.

Катя еще раз примеривает на вес ту колотушку.

63

Катя в непроницаемо-черном шлеме, черных джинсах в обтяжку и кожаной мотоциклетной куртке колесит по дворам, мот маленький, но его «тр-тр» хорошо разносится между пятиэтажками. Катя высматривает маньяка, поглядывая на часы. Но ни потенциальных жертв, ни знакомых балахонов не видать. Катя разочарованно останавливается, сдирает с себя шлем. Что-то она не так рассчитала. Только она уже собирается уезжать, как ее руки перестают натягивать узкую горловину шлема. Замерев, она гасит мот поворотом ключа.

Тишина. И только в отдалении пищит задним ходом мусорка.

64

По темному переулку идет ночная фея, традиционно вульгарно накрашенная и пергидрольная, пусть и одетая обычно, «по гражданке», экипировка надомниц остается в квартире, на улице ей привлекать внимание патрулей не нужно.

Девица (ну как девица, на вид хорошо за тридцатник) находится в прескверном настроении – ее кинул клиент, договорились, а он не пришел, и сейчас ей пилить на ночном метро в родное Бутово.

Фея бормочет себе под нос непристойности про мудака-клиента и знай себе шагает не оборачиваясь и потому не видит за спиной фигуру в мешковатом комбинезоне. Вот она все ближе, ближе, в руках уже шелестит расправляемый плотный черный пакет для мусора. Тишина, и только пищит в отдалении ночная мусорка.

65

Удар приходится маньяку точно в голову – отличный левый кросс. Тот сразу падает как подкошенный. Внезапно оборачивается девица и начинает верещать. Вторая оплеуха прилетает ей.

Катя. Молчи, дура, это он за тобой шел. Давай вали, кому говорят.

Та с приглушенным писком убегает.

Катя сдирает с незнакомца капюшон и с удивлением видит там женское лицо. Оглядывает лежащую фигуру. Как она до сих пор не поняла, это ж тетка. Та самая. Из качалки.

Катя деловито хватает тетку под мышки и начинает оттаскивать в сторонку.

66

Знакомая комната, только на этот раз там валяется связанная тетка, а рядом сидит на колченогом табурете Катя и ищет что-то в мобиле, хмуря лоб.

Тетка приходит в себя, оглядывается, потом разевает неприятно крупный свой рот и начинает цедить.

Тетка. А, нашла все-таки, а я уж думала, никогда не сподобишься. Я уж и так подсказывала, и эдак. Разочаровала ты меня, девонька. А ведь я тебе дружбу хотела предложить. Мы бы вдвоем таких дел понаделали, ух!

Катя молча продолжает пялиться в телефон, только морщится, будто пытаясь что-то вспомнить, но никак.

Тетка (*поддает*). А вот за лохудр этих ты зря вступилась, я ж видела твою спину, ты же сама понимаешь, что они позорят нас с тобой, мужские шовинисты из-за таких, как они, нам проходу не дают и в грош не ставят, я считаю так – если ты женщина, так неси это гордое имя с достоинством, а не торгуй собственными первичными половыми признаками.

Катя наконец что-то нашла.

Она подскакивает и довольная идет показывать. Тетка прищуренно смотрит на небольшой экранчик. И ее лицо замирает в узнавании.

Тетка. Нет. Нет-нет-нет, ты не смеешь этого делать!

Катя деловито достает моток армированного скотча.

Тетка. Даже не думай! Я тебя найду, я тебе отомщу!

Так она верещит, пока Катя не заканчивает ее пеленать. Теперь раздается только мычание заклеенного рта.

67

Подмосковная дурка закрытого типа, с забором и бродящими по садику тощими фигурами наркоманов, все почему-то парочками.

У ворот дурки останавливается «газель» и из нее выпадает тетка с запиской.

На записке крупно: «Не этот пациент у вас тут сбежал?»

«Газель» дает по газам.

68

День. Редакционная. Тучка оглядывается на Катин стол, но там никого. Он разговаривает с бородатым начальником смены.

Бородатый. А ты чо, Сергеич, свалить решил?

Тучка. Да ты ж понимаешь, в вечерний эфир меня не хотят брать, а вечно тут прозябать.

Бородатый кивает.

Бородатый. Перекупили, значит.

Тучка. Догадливый, пойду в ивенты, там всяко больше профиту, а работа сдельная. Вечерину провел и шабаш.

Бородатый вздыхает.

Бородатый. Да, валят чо-то все, вон и Ненашева в неоплачиваемый сегодня ушла.

Тучка встрепенулся.

Тучка. И чего сказала?

Бородатый. Да ничего, говорит, устала-ухожу.

69

Задний двор советского института. Тучка украдкой следит, как за Катей подъезжает мотоцикл с «прохладным» мальчиком Лешей и они уезжают.

Тучка вздыхает.

70

Ночное кафе. Катя и Люда обсуждают Катины дела.

Люда. А ты? А он? Вот козел!

А вот Люды уже нет, Катя сидит за столиком одна и о чем-то размышляет.

Катя расплачивается и двигает на выход.

71

На улицах темно и сыро.

Асфальт красиво отражает фонари. Катя идет свободной никуда не спешащей походкой, без обычной пластики крадущейся пантеры. Просто идет, расслабленная и спокойная.

Притормаживает такси, изнутри невнятный вопросительный голос. Катя качает головой и продолжает идти. Тогда такси проезжает еще два метра, приоткрывается дверь и призыв повторяется, уже чуть громче.

Катя так и быть соглашается. Садится в машину, такси уезжает.

Дальше одним планом – такси удаляется, начиная разгон, долго, очень долго едет вдоль прямой и пустой улицы, но в какой-то момент вдруг резко сворачивает вправо и с визгом покрышек от выжатого до упора газа врезается в столб. Сыплются искры. Раздается непрерывный дребезжащий звук клаксона, как будто тот, кто за рулем, уперся в него лбом.

Открывается дверь, выходит Катя. Оставив дверь распахнутой, спокойно переходит улицу и идет дальше. Клаксон обрывается. ◆

SUMMARY

Evgeny Gusyatinsky – Daniil Dondurei – Nina Zarkhi
It's not a crisis
On the nature of negative stability as the major characteristic of today's domestic cinema.

Anton Dolin
Fir-trees again
"People's cinema" and blockbusters: which road leads to box-office?

Oleg Berezin
What a new year (of cinema) prepares
Returns of the Year of Russian cinema in figures and facts.

Cinema policy: accountancy and reality
IK round table talk at the Festival Uralkinofest in Ekaterinburg.

Nikita Kartsev
Will and insight
Review of Alexei Mizgirev's THE DUELIST (Russia).

Igor Savelyev
Bond from Russia we've lost
Review of Alexei Mizgirev's THE DUELIST (Russia).

Nikita Kartsev
Plunge
Review of Ognjen Glavonic's DEPTH TWO (Serbia – France).

Denis Katayev
Poetry.doc
Review of Nadya Zakharova's FIRE (Russia).

Andrei Vasilenko
Without catharsis
Review of Zhu Shengze's ANOTHER YEAR (China).

Natalia Mokrushina
Travelling through the impossible
Review of Jacques Perconte's ETTRICK (France).

Ilya Bobylyov
Spirit rapping
Review of Natalia U's MY NAME IS KATYA GOLUBEVA (Russia – Lithuania).

Elena Stishova
Format: "Uralkinofest"
On the new Festival of Russian cinema in Ekaterinburg.

Nina Sputnitskaya
Love and reptiles: anthropology of solitude
Reviews of Igor Kovalyov's BEFORE LOVE (Russia) and of Anton Dyakov's PYTHON AND WATCHMAN (Russia).

Nina Tsyrkun
Leviathan and Cristine
Review of John Michael McDonagh's WAR ON EVERYONE (Gr. Britain.)

Werner Herzog:
"Everyone making cinema will have to pull a ship over a mountain"
Workshop of the filmmaker at the Festival Message to Man in St. Petersburg.

Arseny Zanin
Oleg Karavaitchuk: "Not on Your earth – on the heavenly meadow walking..."
Notes on the composer.

Tatyana Kruglova
Stockholm syndrome in Russian school
Peculiarities of the teacher-pupil relations in the recent films.

Roman Korneyev
Feminism
A script.

№11 (*ноябрь*) 2016

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

11

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 16.12.16. Подп. к печати 23.12.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 22024
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2016

ISSN 0130-6405